



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Die Aneignung des Orients

Edited by: Giese, Francine ; Varela Braga, Ariane

Other titles: L'appropriation de l'orient

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-159788>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

Die Aneignung des Orients. Edited by: Giese, Francine; Varela Braga, Ariane (2017). Bern: SGMÖIK.



Die Aneignung des Orients

L'appropriation de l'Orient



Editorial

De

Das in der vorliegenden, der Kunstgeschichte gewidmeten Ausgabe des SGMÖIK-Bulletins untersuchte Phänomen hat insbesondere in jüngerer Zeit zunehmend an Bedeutung gewonnen. Studien zur *Aneignung des Orients* im Westen sind zu den Kernthemen der Islamischen Kunstgeschichte avanciert – ein Prozess, der durch den *Global Turn* wesentlich gefördert wurde. In einer Zeit der politischen Instabilität, der zunehmenden Migration

Fr

Au cœur de ce nouveau numéro de la SSMOCI consacré à l'histoire de l'art se trouve un phénomène qui n'a cessé de gagner en importance au cours de ces dernières années. Les études sur l'appropriation de l'Orient par l'Occident sont devenues l'un des thèmes principaux de l'histoire de l'art islamique, un processus essentiellement favorisé par le *Global Turn*. En ce temps d'instabilité politique, de migrations croissantes et de tensions inter-religieuses, la

It

Il fenomeno indagato da questo numero del Bollettino, dedicato alla storia dell'arte, ha acquistato sempre più importanza nel passato recente. L'appropriazione dell'Oriente in Occidente è oramai uno dei temi centrali della ricerca sulla storia dell'arte islamica; un processo che è stato significativamente incoraggiato dal *Global Turn*. In un periodo di instabilità politica, di crescente migrazione e di scontri interreligiosi, ricerche sullo scambio e il trasferimento

und inter-religiösen Konfrontation gewinnen Untersuchungen zum transkulturellen Austausch und Transfer nicht nur wissenschaftliche, sondern auch gesellschaftliche Relevanz. Das 19. Jahrhundert spielte hierbei eine Schlüsselrolle. Niemals zuvor prägten islamische Bau- und Dekorformen die westliche Architektur in einem derartigen Masse, dass man von einem globalen Phänomen sprechen konnte. Von Chile bis Russland entstanden Paläste, Villen, Casinos, Bäder, Patios und Interieurs, welche die islamischen Bauten von al-Andalus zum Vorbild hatten. Gleichzeitig eroberte der neo-mamlukische Stil Paris und die Europäischen Metropolen. Neo-islamische Stile wurden zum Trend und die architektonische Aneignung zum Usus. Damit einher ging eine Entkoppelung von Form und Inhalt. Die mehrheitlich von westlichen Architekten ausgeführten Bauten übernahmen zwar das islamische Formrepertoire, die mit diesen Formen verknüpften Inhalte und Funktionen bleiben dabei aber auf der Strecke. Dieses in der Regel unilaterale Transfergeschehen war durch das westliche Verständnis islamischer Architektur stark geprägt. Werfen wir einen Blick auf die im 19. Jahrhundert erschienenen 'Weltkunstgeschichten' wie Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), so bemerken wir

recherche tant sur les échanges que sur les transferts transculturels a gagné en pertinence académique et surtout sociale. En cela, le XIX^e siècle joue un rôle capital. Jamais auparavant l'architecture occidentale n'avait été autant influencée par des formes et des motifs de l'art islamique, au point d'en devenir un phénomène global. Palais, villas, casinos, patios, intérieurs: du Chili à la Russie les bâtiments sont érigés sur le modèle architectural d'al-Andalous. Parallèlement, le style néo-mamelouk conquiert Paris et les métropoles européennes. Les styles néo-islamiques deviennent alors à la mode et l'appropriation architectonique une habitude. A cela s'ajoute un découplage de forme et de fond. Les bâtiments conçus pour la plupart par des architectes occidentaux reprennent certes les formes du répertoire de l'art islamique, mais leur contenu et leurs fonctions sont mises de côté. Ce transfert qui advient en général de manière unilatérale est fortement dû à la perception européenne de l'architecture islamique. Il suffit de jeter un coup d'œil aux « Weltkunstgeschichten » qui font leur apparition au XIX^e siècle, à l'instar du *Handbuch der Kunstgeschichte* de Franz Kugler (1842) : l'attention se porte tout particulièrement sur l'ornementation islamique ainsi que sur les stéréotypes liés à cette

interculturale hanno una rilevanza non soltanto scientifica ma anche sociale. Il XIX secolo ha svolto un ruolo chiave in questo: mai prima di allora le forme architettoniche e decorative islamiche avevano influenzato l'architettura occidentale in tal misura da poter parlare di un fenomeno globale. Dal Cile alla Russia sorgevano palazzi, ville, casini, terme, patii e arredamenti interni costruiti sul modello degli edifici islamici di al-Andalus. Contemporaneamente, lo stile neo-mamelucco conquistava Parigi e le metropoli europee. Gli stili neo-islamici divennero la tendenza e l'appropriazione architettonica l'usanza. Un'usanza che comportava un disaccoppiamento tra forma e contenuto: mentre gli edifici, costruiti per la maggior parte da architetti occidentali, applicavano un repertorio formale islamico, i contenuti e le funzioni legati a tali forme rimanevano indietro. Questo trasferimento, solitamente unilaterale, è stato fortemente influenzato dalla comprensione occidentale dell'architettura islamica. Dando uno sguardo alle "storie dell'arte mondiale" pubblicate nel XIX secolo quali il *Handbuch der Kunstgeschichte* di Franz Kugler (1842), notiamo una maggiore attenzione all'ornamento islamico e agli stereotipi ad esso associati di una decorazione straripante e sregolata. La tendenza risale agli inizi del confronto occidentale con l'archi-

einen verstärkten Fokus auf das islamische Ornament und die damit verknüpften Stereotypen eines überwuchernden und regellosen Dekors. Diese Tendenz geht zurück auf die Anfänge westlicher Auseinandersetzung mit islamischer Architektur, als europäische Architekten und Künstler nach Kairo, Istanbul und Granada reisten und die dortige Architektur zeichneten und studierten. Die für das europäische Auge ungewohnte ornamentale Fülle stand im Zentrum zahlreicher Publikationen des 19. Jahrhunderts, welche die reichen Wandverkleidungen auf flache Papier brachten und so zu einem zwei-dimensionalen Flächenornament herabstufen. Die einflussreichen Tafelwerke eines Pascal Coste, Owen Jones oder Emile Prisse d'Avennes wurden zu neuzeitlichen Transfermedien, welche im Westen als Musterbücher für Architekten dienten, die selber nie in der Islamischen Welt waren. Die im Rahmen des traditionellen Institutskolloquiums des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich im Herbstsemesters 2016 sattgefundene Vortragsreihe „From East to West. Transmitting Islamic Aesthetics in European Architecture“ setzte sich intensiv mit diesem Thema auseinander. Die von Mercedes Volait, Guido Zucconi, Juan Calatrava Escobar, Nadia Radwan, Inessa Kouteinikova und

décoration surchargée et irrégulière. Cette tendance puise son origine dans les débuts de la confrontation de l'Occident avec l'architecture islamique, alors que architectes et artistes européens se rendent au Caire, à Istanbul ou à Grenade afin d'y étudier les formes architecturales locales. Insolite à leurs yeux, la surabondance ornamentale qu'ils y observent fait l'objet par la suite de nombreuses publications qui transposent les riches décorations murales sur papier, créant ainsi une surface ornementale bidimensionnelle. Les gravures prépondérantes d'un Pascal Coste, Owen Jones, ou d'un Emile Prisse d'Avennes font office de média moderne et diffusent des motifs qui sont ensuite réutilisés par d'autres architectes n'ayant jamais mis les pieds dans le monde musulman. Le cycle de conférences „From East to West. Transmitting Islamic Aesthetics in European Architecture“ qui s'est tenu lors du semestre d'Automne 2016 dans le cadre du traditionnel colloque de l'institut d'histoire de l'art de l'université de Zurich a permis de se pencher intensivement sur ce sujet. Les études de cas présentées par Mercedes Volait, Guido Zucconi, Juan Calatrava Escobar, Nadia Radwan, Inessa Kouteinikova et Elke Pflugrad-Abdel Aziz – publiées dans le présent numéro – témoignent de l'importance de l'art is-

tettura islamica, quando architetti e artisti europei si recavano al Cairo, Istanbul e Granada a schizzare e studiare l'architettura locale. La ricchezza ornamentale, insolita all'occhio europeo, è al centro di numerose pubblicazioni del XIX secolo, che riportano i ricchi rivestimenti su carta piatta, riducendoli a ornamenti bidimensionali. Gli influenti pannelli di Pascal Coste, Owen Jones ed Emile Prisse d'Avennes, funzionando da moderno tramite, servirono in Occidente da modelli per architetti che non erano mai stati nel mondo islamico.

Il ciclo di lezioni „From East to West. Transmitting Islamic Aesthetics in European Architecture“ parte della consueta serie di conferenze del Kunsthistorisches Institut dell'Università di Zurigo nel semestre autunnale 2016, ha affrontato questo tema. I casi di studio presentati da Mercedes Volait, Guido Zucconi, Juan Calatrava Escobar, Nadia Radwan, Inessa Kouteinikova e Elke Pflugrad-Abdel Aziz, pubblicati in questo numero del Bollettino, dimostrano l'importanza del mondo islamico per l'architettura europea del XIX secolo.

Francine Giese

Ariane Varela Braga

Elke Pflugradt-Abdel Aziz
präsentierten Fallstudien,
welche im vorliegenden
Band des SGMOIK-Bulle-
tins publiziert werden, be-
legen die Bedeutung der
Islamischen Welt für die
europäische Architektur
des 19. Jahrhunderts.

lamique dans le dévelop-
pement de l'architecture
européenne du XIX^e siècle.

Francine Giese

Ariane Varela Braga

Francine Giese

Ariane Varela Braga

Für die Bulletin-Redaktion:

Sophie Glutz



Thomas Würtz



Der erneuerte Vorstand der SGMÖIK

Membres du comité actuel de la SSMOCI

Präsident

Sievert, Henning (Zürich)
 henning.sievert@aoi.uzh.ch
Tagungen, Kooperationen

Vizepräsidentin

Glutz von Blotzheim Alsaadi, Sophie
 (Genf/Solothurn)
 sophie.glutzvonblotzheim@unige.ch
*Redaktion Bulletin, Delegierte SAGW;
 Romandie*

Quästorin

Küng, Alice (Zürich)
 alice.kueng@uzh.ch
Kasse, Sekretariat

Vorstand

Diday, Nicola (Köniz)
 diday.nicola@gmail.com

Vorstand

Fähndrich, Hartmut (Bern)
 hartmut.faehndrich@hispeed.ch
Sitzungen, Post

Vorstand

Giese, Francine (Zürich)
 francine.giese@khist.uzh.ch
Tagungen, Kooperationen

Vorstand

Kreil, Aymon (Zürich)
 aymon.kreil@uzh.ch
Mena-Netzwerk

Vorstand

Palenzona Djalili, Erika (Zürich)
 edjal@sunrise.ch
Newsletter

Vorstand

Schaeublin, Emanuel (Zürich/Oxford)
 emanuel.schaeublin@lincoln.ox.ac.uk
Mena-Netzwerk, Netzwerk-Plattform

Vorstand

Herzog, Thomas (Bern)
 thomas.herzog@islam.unibe.ch

Vorstand

Vereno, Alessia (Basel)
 alessiavereno@yahoo.fr
Homepage

Vorstand

Würtz, Thomas (Berlin)
 thomas.wuertztz@fu-berlin.de
Redaktion Bulletin

Revisor

Sheikhzadegan, Amir (Zürich)
 asheikhzadegan@yahoo.com

Revisor

Brahimi, Mostafa (Lausanne)
 mmbrahimi@yahoo.fr

Inhaltsverzeichnis

Sommaire

- 1 Editorial
- 5 Der erneuerte Vorstand der SGMOIK

- 7 Juan Calatrava
*Orientalism and Architecture in the Spanish
Exposition Pavilions, 1873-1929*
- 12 Inessa Kouteinikova
*Silk Road – Central Asia – Russian Turkestan:
the powers and interconnections*
- 18 Elke Pflugradt-Abdel Aziz
*Das Maurische Bade- und
Toiletten-Zimmer auf Schloss
Schwerin von Carl von Diebitsch als Nukleus für
sein späteres Schaffen in Kairo*
- 25 Nadia Radwan
*Le Minaret Suchard, entre
savoir-faire local et fantaisie
orientaliste*
- 31 Mercedes Volait
*Islamic Revival on Mamluk Terms:
the Impact of Historical Cairo
on 19th-century Design*
- 40 Guido Zucconi
*L'Oriente ritrovato:
il rifacimento del veneziano
Fondaco dei Turchi*
- 45 Recherches suisses en cours sur
les Arts de l'Islam
- 47 Tagungsbericht: Heidegger in
the Islamicate World
- 49 Rapport de conférence: Heidegger in the
Islamicate World
- 51 Impressum

Orientalism and Architecture in the Spanish Exposition Pavilions, 1873 – 1929

Juan Calatrava

Juan Calatrava teaches history of architecture at the School of Architecture in Granada (Spain), where he was director from 2004 to 2010. He is the author of fifteen books and a dozen articles about topics such as the orientalism in architecture (especially about the Alhambra), the literary representations of architecture or the figure of Le Corbusier. From 2001 to 2004, Juan Calatrava was Spain's national coordinator of research projects in architecture. Currently, he is directing the research group "Arquitectura y Cultura Contemporánea".

Throughout the 19th century, architecture played an essential political role in the debate about the national identity of Spain. The question of which architectural style best represented the nation's "being" was subject to intense controversies, which greatly influenced the shaping of Spain's architectural historiography.¹ Similar events took place in France, England and Germany, but Spain's particularity stemmed from the problem of how to confront, how to "nationalise" the highly important legacy of the Moorish architecture.

From the end of the 18th century to the romantic generation in the middle of the 19th century, Spain and its culture faced this problem with a wide range of attitudes (from rejection through partial appreciation to enthusiastic acceptance), resulting, already in the context of the new orientalist paradigm, in the acknowledgement of a specific historiographic site for Moorish architecture, which was definitely incorporated in Spanish architectural history with José Caveda's (1848) book.²

Moreover, the essential contributions to the vision of Islamic architecture in Spain by numerous Western travellers, writers and artists (Washington Irving, Victor Hugo, David Roberts, Richard Ford, John Frederick Lewis, Chateaubriand, Gautier, Girault de Prangey, Doré...), who forged an orientalist view that saw the Islamic past in emotional terms and within the framework of an ahistorical poetics of dreaminess, are not to be neglected. It is this conjunction of historiographic architecture and orientalist thinking that results in the inclusion of neo-Arabic architecture in the modern metropolis,³ manifesting itself in a broad typological

spectrum, including manor houses and mansions, interior spaces in which the oriental voluptuousness adapts to new forms of comfort or leisure, restaurants or cafés, facilities of mass entertainment, bullfight arenas, kiosks, public lavatories, etc. In this process, universal exhibitions constitute a privileged place of encounter between historiography, orientalist aes-



Fig. 2
Hippolyte Dernaz, *L'Andalousie au temps des Maures* in the Exposition Universelle in Paris 1900.

thetics, architecture and political debate. In the tense coexistence of these factors, the official Spanish exposition pavilions displayed, from 1867 on, an oscillation closely bound to the country's political vicissitudes, between the glorification of the Arab, the evocation of the Renaissance (with the "Plateresque" style), the Gothic civilisation, the hybridisation represented by the Mudéjar style and the combination of various styles.⁴

Even though in the Great Exhibition of London in 1851, the Islamic Spain was

evoked by Owen Jones in the Crystal Palace's polychromy and in the Alhambra Court de Sydenham,⁵ the system of representation based on national pavilions was established in Paris in 1867. Then, Spain opted for the neo-Plateresque building by A. de la Gándara, in whose interior Alhambresque reproductions by Rafael Contreras were exhibited. However, in Vienna in 1873, there already was a shift towards the Islamic, with Lorenzo Alvarez Capra's neo-Mudéjar pavilion and the neo-Arabic wine cellar by the González of Jerez.

Nevertheless, it was in 1878, again in Paris, where the so-called "explosion of the Alhambrisimo" took place with Agustín Ortiz de Villajos's pavilion. After a debate as to whether the Renaissance or the Arab style was more appropriate as "national character", the building that was eventually constructed on the *rue des Nations* displayed a kind of Arabic eclecticism, mixing elements of the Alhambra, the Mosque of Cordoba and other Moorish buildings in an orientalist anti-historical aggregation (Fig 1).

In 1889, when the *rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine* and the *Rue du Caire* exemplified a new architectural orientalism based on the reconstruction of "local colour", Arturo Mélida y Alinari's Spanish pavilion juxtaposed neo-Plateresque, neo-Arabic and neo-Mudéjar elements in a failed attempt at offering a historical overview of Spanish architecture. Then, in 1900, once again in Paris, the contrast between the official neo-Plateresque Spanish pavilion and the delirious *avant-la-lettre* theme park by Hippolyte Dernaz, which lead the orientalist image of Muslim Spain to a paroxysm with its *Andalousie au temps des maures*, was registered (Fig 2).

For Brussels in 1910 – the same year the first great exhibition of Islamic art took place in Munich⁶ – it was again decided to focus on the revival of the Moorish past. The pavilion by Modesto Cendoya, curator of the Alhambra, included a reasonably accurate reproduction of the Patio de los Leones,⁷ except with a smaller num-

ber of arches. In this very year, Cendoya constructed the Hotel Alhambra Palace in Granada, which offered its stunning pseudo-Islamic architecture to the increasing tourist consumption.

In this Granada, indulged in its orientalist image, Leopoldo Torres Balbás, who was named architect-curator of the Alhambra in 1923, started to propose a new model of scientific restoration different from the orientalist delusions, with a re-thinking of the concept of “tradition” and his defence of an architecture based on genuine folk tradition (the same that Federico García Lorca defended at the time),⁸ mainly expressed through constructive lessons and the fair use of materials instead of ornamental refinement.

Since his arrival at the Alhambra, Torres Balbás had started to be passionately interested in Moorish architecture, which before then did not appear among his priorities.⁹ His enormous restorative work in the Alhambra was accompanied by a number of scientific publications about Moorish architecture, culminating in 1949 in the great synthesis *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*. It is precisely in this dual role of legacy and historical investigation that the Hispano-Arabic architecture abandoned the realm of 19th-century orientalism.

Granada designed a great Hispano-African exhibition for 1924, which eventually did not take place. Torres Balbás as well as the Arabist Emilio García Gómez were members of this failed endeavour's committee, and, if the event had taken place, it undoubtedly would have constituted the first embodiment of that new and modern vision of the Islamic legacy. However, it was not until 1929 in the “Exposición Iberoamericana de Sevilla”,¹⁰ where Torres Balbás's Granada pavilion marked the unequivocal commitment to an evocation of the Arabic architecture rid of ornamental excesses and more legible in terms of volumes, composition and spaces. In 1952, a group of Spanish architects gathered in the Alhambra in order to try to foster the use of modern architecture in Spain and the main text resul-

ting from this meeting, the *Manifiesto de la Alhambra* (1953), definitely consecrated this new image of Moorish architecture as the language of composition and construction, capable of providing arguments even for contemporary architecture.

Bibliography

- *Bueno Fidel 1987*
Bueno Fidel, María José, 1987: *Arquitectura y nacionalismo (pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Colegio de Arquitectos-Universidad, Málaga.
- *Calatrava 2002*
Calatrava 2002
Calatrava, Juan, *Architettura e poesia a Granada: Federico Garcia Lorca*, in: Giovannini, Massimo (ed.), 2002: *Le Città del Mediterraneo. Alfabeti, radici, strategie*. Kappa, Roma: 29-36.
- *Calatrava 2007*
Calatrava, Juan, 2007: *Leopoldo Torres Balbás. Architectural Restoration and the Idea of 'Tradition' in Early Twentieth-Century Spain*, in: *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, IV/2, 2007: 40-50.
- *Calatrava 2011a*
Calatrava, Juan (ed.), 2011: *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Abada editores, Madrid.
- *Calatrava 2011b*
Calatrava, Juan (ed.), 2011: *Owen Jones y la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada*.
- *Calatrava/Zucconi 2012*
Calatrava, Juan y Zucconi, Guido (eds.), 2012: *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Abada editores, Madrid.
- *Caveda 1848*
Caveda, José, 1848: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*

empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días. Imprenta de Santiago Saunague, Madrid (traducido al alemán, Geschichte der Baukunst in Spanien, Ebner&Seubert, Stuttgart, 1858, con prólogo de Franz Kugler).

- Çelik 1992

Çelik, Zeynep, 1992: *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. University of California Press, Los Angeles.

- Flores 2006

Flores, Carol A. Hrvol, 2006: *Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*. Rizzoli, Nueva York.

- Giese/Varela Braga 2016

Giese, Francine/Varela Braga, Ariane (eds.), 2016: *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the age of Orientalism*. Peter Lang, Bern.

- Jones 1854

Jones, Owen, 1854: *The Alhambra Court in the Crystal Palace, erected and described by Owen Jones*. Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, Londres.

- Jones 2010

Jones, Owen, 2010: *El Patio Alhambra en el Crystal Palace, con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito*. Abada editores, Madrid.

- Labrusse 2007

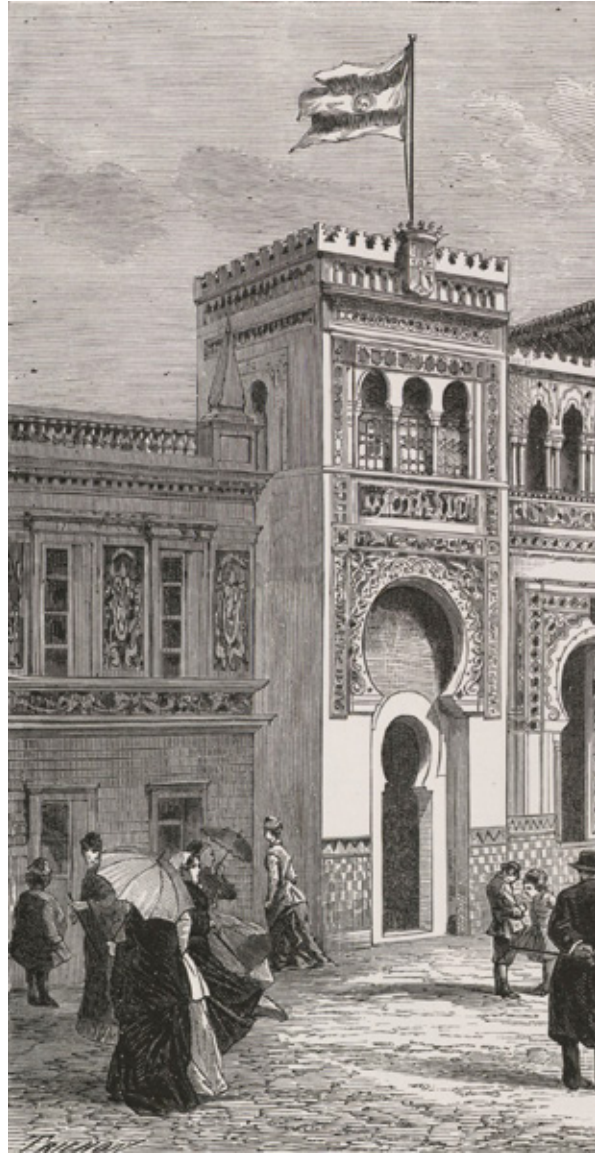
Labrusse, Rémi(ed.), 2007: *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*. Collections des Arts Décoratifs, Louvre, Paris.

- Lasheras Peña 2009

Lasheras Peña, Ana Belén, 2009: *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, PhD tesis Universidad de Cantabria, URL: www.tdx.cat/handle/10803/10660.

- Oulebsir/Volait 2009

Oulebsir, Nabila, Volait, Mercedes (eds.),



2009: *L'Orientalisme architectural. Entre imaginaires et savoirs*. Picard, Paris.

- Rodríguez Domingo 1997

Rodríguez Domingo, José Manuel, 1997: *La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)*, in: *Cuadernos de Arte*, 28, 1997: 125-139.



Fig. 1
Agustín Ortiz de Villajos, Spanish Pavilion in the
Exposition Universelle in Paris 1878.

¹⁾ Calatrava 2011a.

²⁾ Caveda 1848.

³⁾ Labrusse 2007; Oulebsir/
Volait 2009; Calatrava/Zucconi
2012; Giese/Varela Braga 2016.

⁴⁾ Bueno Fidel 1987; Çelik 1992;
Lasheras Peña 2009.

⁵⁾ Flores 2006; Calatrava 2011b.
Alhambra Court, Jones 1854
(Jones 2010).

⁶⁾ Meisterwerke mohammeda-
nischer Kunst, Teresienhöhe,
Munich, mayo-octubre 1910.

⁷⁾ Rodríguez Domingo 1997:
132.

⁸⁾ Calatrava 2002: 29-36.

⁹⁾ Calatrava 2007: 40-50;

¹⁰⁾ Barea Ferrer 1987: 131-162.

Silk Road – Central Asia – Russian Turkestan: the powers and interconnections

Inessa Kouteinikova

Inessa Kouteinikova is an Amsterdam-based researcher and independent scholar and curator whose focus is nineteenth century Russian and International Orientalism. Born in Moscow and trained as an art and architecture historian in New York (Columbia and Cornell Universities), she spent three years lecturing in Australia. Since 2000 she divides her time between Amsterdam, Moscow and Central Asia.

The idea of the exotic and mysterious Orient acted like a magnet on Russian artists, writers and scientists after the conquest of Central Asia (Fig. 1).

The ambitious commander and the first Governor-General of the Russian Turkestan, Konstantin P. von Kaufman (1818-1882) had faced a different and more challenging task: how to do justice while maintaining control over an entire galaxy of cultures touched by Islam, which spread from the Caspian sea to the borders of China, and which changed constantly over the course of a millennium. First of all, the galaxy was given a distinctive Russian name: the Russian Turkestan.

But behind the title lie decades of careful thought and a number of the lost diplomatic battles on the relation between the universal and the particular across a far-flung commonwealth of cultures. The notion of Islamic culture as a single, uniform system under the Russian banner that spread with monotonous insistence across the territories ruled previously by Muslims was effectively dismantled.

Picturing the old new world and challenging it

It is not often that a political contention is turned into a work of culture in itself. But this is what von Kaufman and his administrators have done during the long run of his governing years (1867-1882). Their work has allied itself with the massive and repeated resistance on the part of the local population that radiate from the photographs of that period. Such truth as photography may yield is often a result of inferring backward. We pass from things we have learned from other sources to the confirmation and the deepened knowl-

edge that photography can afford. This is indeed a knowledge of character, circumstance, the springs of action and feeling, but that is not a kind of knowledge that any photograph carries within it.

As one looks at von Kaufman's formidable creation, the *Turkestanskii Al'bom* (The Turkestan Album) that took less than two years to complete (1872), it is the sheer panorama of the Islamic world in its daily form, and of the extraordinary degree of mutual visibility that existed between its various regions that impress the viewer. But what were the projects

von Kaufman's team. A glance at the pictures assembled in its six volumes reveals a rich opportunity, finely grasped: the life at peace, staged or, spontaneous. Other photographers saw further possibilities in the region, pursuing the quest for a more intimate and visually attractive locations. These fabrications should startle us only because they occur so early in the history of Central Asian photography as a documentary art.

What were Russia's cultural priorities and educational goals next to her political agenda for the "mission of civilization"? The first, of course, was the omnipresence of the Russian language that was cultivated in the medrese (religious and secular elementary schools). The Russian language was a kind of God who was always present everywhere with a special place reserved for obtaining the basic knowledge of it. The sound of Russian in the recitation of the textbooks, wove a thick thread through the noise of the otherwise Muslim daily life. The Russian language turned out also to be an effective medium in which to engage the colonial rulers, and therefore men trained at law were lifted into salient rules in public life – and then into whatever elective bodies came to be established.

The multiple interaction between Central Asia and Russia in the actual historical contacts, domains of knowledge and art is clearly visible in three particular contributions to the cultural life of Russian Central Asia: archeology, theology and ethnography. Practicing Russian law, itself a domain of Western learning, turned out to be a multiple-use resource. Given the colonial laws of property and contract, backed by the courts, and their enforceable decrees, legal skills opened the doors to the professions which, at the higher levels, could be very lucrative.

A Different vision of Architecture

What place the Russians reserved in their colonial agenda for architecture in Central Asia? Traditionally it always served a purpose of power, comfort, and majesty.



Fig. 1
Poster for the opening of the exhibition Russia's Unknown Orient at the Groninger Museum, the Netherlands (2010-2011) (source: collection het Groningermuseum).

that passed with greatest frequency and insistency from one end of to the other? The photographic development marched parallel with politics; photography was prioritized and financially supported by von Kaufman.

Greater liberties were taken in the Turkestan Album composed and shot by

Almost a millennium later, the situation was the same: rebuilding Central Asia enhanced the prestige of Russian Empire (Fig. 2).

One example will suffice. Between 1890 and 1899, the eminent Russian architect from St Petersburg, Aleksey Benois (1838-1902) was commissioned by the Turkestan Governor to produce designs for the Industrial Fair in Tashkent, based on his specialization to combine the Russian National and Moscow architectural styles, both believed to be suitable for the image of the new Central Asia. Benois's design offers insights into architecture as a colonial concept: the setting of the "Orient" as a physical landscape makes Benois's contestations 'possible. Although it resists common ways of depicting the "Empire" and Russian revival, it does so in a way that is paradoxical and leaves intact the colonial stylistic system, emphasizing how the colonial functions as a reference point for Russian identity with a sense of superiority and grandeur.

Photographers and their subjects

Much of the photographic work of Central Asian everyday life was concerned with giving a personal image to a multitude of Russians. These scenes, portraits and landscapes were cast in an almost uniform generic setting. The vast Central Asian landscape also provided a fertile ground for photography, often produced by photographers who were not trained as painters. Given their initial interest in photography, the work displays a sensible treatment of the subject.

We cannot speak of the exact date of Central Asian photography with the same certainty as we might about the invention of Louis-Jacques Daguerre. It came into being and spread in less time than any technical process in history. Only few months after stepping into the governor position, von Kaufman obtained the first camera for the region. Although Central Asia didn't see a photographic exhibition until the late 1890s, the presence of the

cameras in the cities of Tashkent, Kokand and Samarkand left it dumbfounded. "So far we have only saw the beginning of it"², concluded the *Turkestanskije Vedomosti*, the region's leading newspaper of the time. Vasilii Vereshchagin (1842-1904), the Russian celebrated painter of war scenes who worked in Gérôme's Parisian studio in 1860s, writes in his notebook: "I'm blamed to use the camera for my paintings, but it's the opposite"³. As a battle painter Vereschagin was an old hand at shocking the public. In 1871-1873 he had provoked the Munich public with his Turkestan series, called "The Barbarians", because of the unbearable sincerity of showing the necessary atmosphere created by the atrocities of war in Central Asia. Terrifying backdrops with hundreds of scalps suggested the unknown depths of the human tragedy, while cleverly lit and composed, Vereschagin's canvases produced still air and cloudless skies: life was turned into death.⁴

Vereschagin invited the last of the doubters, the journalists and fellow artists, for a private visit to his Munich studio, a rare occasion for an artist whose ferocious temperament put his friends and enemies at bay. Not unexpectedly, Russia did not take a great pride in the native son who had contributed to the glory of the nation. On a contrary, the Russian government and the military authority saw in his photographic canvases a great threat to their Central Asian actions. Vereschagin depicted the chronology of the conquest while the Russian court was interested in seeing the glorifying results of their deeds in the Russian Orient. No one seemed to notice that Vereschagin minimized the importance of the role played by his government in the development of the region.

A great deal of Vereshchagin's subjects put together could be seen as a potential theme source of the photographic themes for the "Turkestan Album". Depicting Central Asian dwellings and landscapes, majestic monumental architecture, figures dressed in special costumes and engaged in different activities, Vereshchagin's

pictures became enormously popular in the late nineteenth century and were reproduced in France, England, Germany, and the United States. When the Russian and European photographs arrived in Turkestan from 1860s onward to produce their own images of Central Asia, they followed the well-traveled routes of the Silk tract but updated the depictions of Turkestan people and costumes with contemporary visual technology and artistic taste. The puppets like the mannequins in Torvald Mitreiter's first color prints (1870s) were turned into real albeit still nameless, "portraits".⁵

The Silk Road is not an old designation: the term *Seidenstrasse* was coined in 1877 by the German geographer Ferdinand von Richthofen to describe the web of commercial arteries that anciently stretched between China and the Mediterranean. This was never a single road but a network of tracks that split and converged across the breadth of Asia for quarter of the length of the equator. At certain periods its traffic was dense and deeply influential: at these times the trade route became a river of far-reaching intercourse, carrying not only material goods but ideas, faith, and inventions.⁶

Alexander II, the tsar-the-redeemer, the liberator and reformer never went there, communicating his orders from St Petersburg. Unlike Queen Victoria whose effigies were erected in every town and village in India of any size, and whose image was absorbed into the Indian pantheon as a sort of Mother-Deity, the Russian Emperor regarded the new territory as a land of banishment and punishment. As a ruler, he absorbed the battles and the famines with unblinking equanimity. His nephew, Nikolai Konstantinovich (1850-1918) was exiled to Tashkent without a single right to conduct any affairs with the outside world.⁷

Unlike other European countries like France or England, whose colonial appetite was rewarded by the tourist flow into the new countries in Africa and India, the Russian tourists didn't rush into "the steppes of Central Asia".⁸ The irony

of the German writer Karl Leberecht Immermann (1796-1840) who declared that "staying home is the exception, now everyone travels at least five hundred miles a year; they travel for travel's sake, to get away from the daily grind"⁹ fell on the dead ears. Turkestan remained as distant and foreign as it remained dangerous, and it forces us to think, reconsider, and live through each of the impossible choices of the campaign.

¹) Zhdanov 2009.

²) Maslova 1962: 69.

³) Vereshchagin 1898: 109.

⁴) Vereshchagin was closely related to *Peredvizhniki* in his views on the educational role of art, but declined the membership to the Association for he preferred to organize his own exhibitions in Russia and abroad.

⁵) Torvald Mitreiter 2010: 68-69, salt prints, watercolors, collection of the Russian museum of Ethnography, St Petersburg, pls. see Kouteinikova/Wageman 2010.

⁶) Frankopan 2016

⁷) Prince Mikhail the Greek 2002.

⁸) The title of the famous musical tableau (symphonic poem *V Stepiaykh Azii*) by Alexander Borodin (1880). To celebrate the silver anniversary of Alexander II's reign.

⁹) Immermann 1833.



Bibliography

Fig. 2
S. Zora, Surmalinskii, Erivansk, Basilica. The Altar part taken from the Southeast with a pylon. Gelatin print, 12.3×16.9 cm, collection G.M.E. 2678-4, St Petersburg.

- Frankopan 2016

Frankopan, Peter, 2016: *The Silk Roads: A New History of the World*. Knopf, New York.

- Immermann 1833

Immermann, Karl Leberecht, 1833: *Reise-journal*, Internet archive, issued in three parts, collection of Harvard University (Massachussets).

- Maslova 1962

Maslova, Olga V., 1955-1971: *Obzor Russkikh putewestvii i ekspedizij v Srednuy Aziu* (The Review of the Russian travels and expeditions to Central Asia), part III, 1869-1880. Izdatel'stvo SAGU, Tashkent.

- Prince Mikhail the Greek 2002

Knqz' Mikhail Grecheskii, 2002: *V Sem'e ne bez uroda. Biografiya velikogo kniazia Nikolaya Konstantinovicha* (No family without a white sheep. Great Prince Nikolai Konstantinovich's biography). Zakharov: Biografiya i memuary, Moscow.

- Kouteinikova/Wageman 2010

Kouteinikova, Inessa and Wageman, Patty (eds.), 2010: *Russia's Unknown Orient*, exhibition catalogue (Groninger Museum), Groninger Museum-Nai Publishers, Rotterdam.

- Vereshchagin 1898

Vereshchagin, Vasilii, 1898: *Listki iz Zapisnoj Kni'zhki Khudozhnika*, (Pages from the artist's notebook). Tipo-lit. T-va I.N. Kushnereva & Co, Moscow. Zhdanov 2009

- Zhdanov, Eduard, 2009: "Turkestan's Benois" in: *Arkhitektura i stroitel'stvo Moskvy* (Architecture and Construction of Moscow), 2.2009 (www.asm.rusk.ru/09/asm2/asm2_7.htm).

Das Maurische Bade- und Toiletten-Zimmer auf Schloss Schwerin von Carl von Diebitsch als Nukleus für sein späteres Schaffen in Kairo

Elke Pflugradt-Abdel Aziz

Elke Pflugradt-Abdel Aziz erhielt den Doktorgrad der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, wo sie Kunstgeschichte, Archäologie und Islamische Kunstgeschichte studierte. Sie kuratierte die Ausstellung „A Prussian Palace in Egypt“ (Cairo 1993) und veröffentlichte u.a. „Orientalism as an Economic Strategy: the architect Carl von Diebitsch in Cairo“, in: M. Volait (hrsg.), Le Caire-Alexandrie, architectures européennes, 1850- 1950. Institut Français D'Archéologie Orientale, Le Caire, 2001, 3-23).

Das in einer Aufnahme der 1980er Jahre wiedergegebene gusseiserne Arabeskenkapitell (Abb. 1) war Teil der Innenausstattung des Maurischen Bades auf Schloss Schwerin vom preussischen Architekten Carl von Diebitsch (1819-1869).

Der Situationsplan aus der Festschrift vom Schloss Schwerin aus dem Jahr 1869 zeigt den Grundriss dazu.¹ Ein rechteckiger Raum, der sich in zwei Bereiche aufteilt: in einen nördlichen mit Bogenstellungen, errichtet über zwölf gusseisernen Einzelstützen, die ungefähr ein Drittel

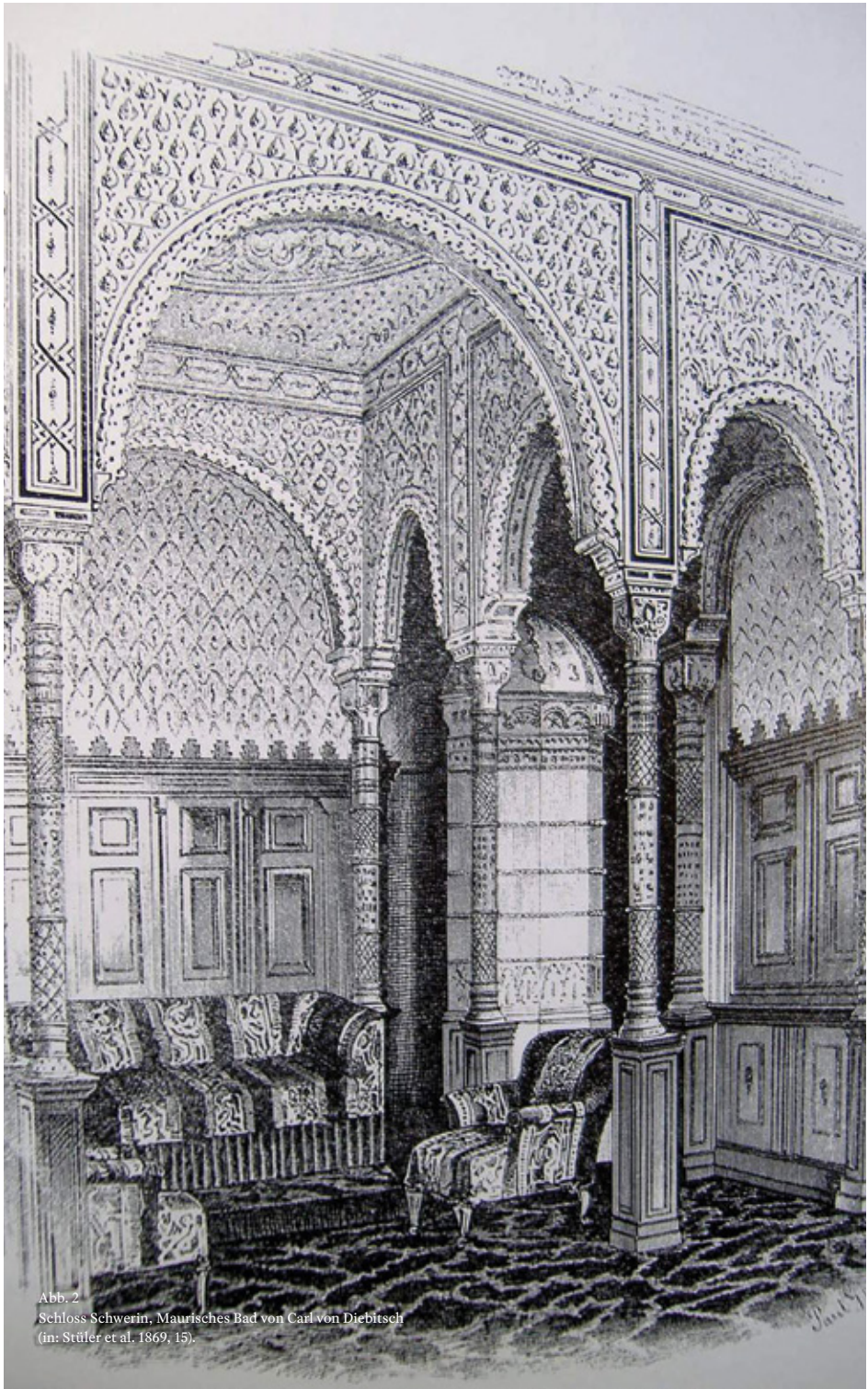
des Raums einnehmen und in einen südlichen, der Licht durch das vom Architekten Demmler vorgegebene dreiachsige Fenster zum Burggarten erhält.

In dieser Festschrift wird zur Abbildung des Raums von Diebitsch (Abb. 2) auch eine Beschreibung geliefert:

„Das Zimmer hienieden hat die doppelte Bestimmung, als Bade- und als Toiletten-Zimmer zu dienen. Die Bade-Einrichtung ist nach innen belegen und wenn sie nicht benutzt werden soll verdeckt und nicht sichtbar. Dies Zimmer ist ganz in dem maurischen Styl der Alhambra construiert und decoriert, selbst der achtseitige mit maurischer Kuppel gekrönte Ofen. Ringsherum sind hier Schränke zur Aufbewahrung von Toilette-Gegenständen angebracht, doch springen sie nicht aus den Wänden hervor, sondern sind in dieselben eingelassen, so dass deren Thüren als Wandtäfeln von polirtem Eichenholz erscheinen. Von den eigenthümlichen Formen der Decke dieses Zimmers, von den maurischen Bögen und eisernen Säulen auf Holzpostamenten, von dem Muster der Tapete, u.s.w. giebt diese Abbildung eine Vorstellung und ist nur noch hinzuzufügen, daß die Grundfarbe



Abb. 1
Schloss Schwerin, Maurisches Bad, zweizoniges Arabeskenkapi-
tell von Carl von Diebitsch, um 1855 (Foto VEB Denkmalpflege,
zweite Hälfte der 1980er Jahre).



der Tapete hochblau, das Muster rot und weiß ist, daß die Säulen gelb, ihre Ornamente aber, wie die der Bögen und Decke mit Vergoldungen geschmückt sind.“ – Die sämtlichen Zeichnungen zu diesem Zimmer und seiner Dekorationen sind von dem Architekten von Diebitsch entworfen und ausgeführt.²

Die beiden einleitenden Sätze weisen auf eine gewisse Problematik hin, die verunsichert, von einem Bad bei diesem Raum zu sprechen: Das Bad ist nicht sichtbar, wenn es nicht genutzt wird, heisst es. Aufschluss darüber geben uns Vorarbeiten des Architekten Carl von Diebitsch zum Maurischen Bad in Schwerin. Erhalten sind zwei Blätter mit Grundrissen, die sich im Landeshauptarchiv Schwerin befinden und eine im Boden eingelassene Wanne im mittleren überkuppelten Teil der Bogenstellung zeigen.³ Auf einem der beiden Blätter steht sogar mit Bleistift: „Zulauf der Badewanne“⁴. Diese Anordnung gehörte offensichtlich noch zu Vorentwürfen, die eine Art Podest unterhalb des mittleren und rechts davon liegenden Seitenkompartiments vorsahen, das über Treppenstufen zu erreichen war, wie ein undatierter Grundriss der Bel-Etage aus demselben Landeshauptarchiv deutlich macht.⁵ Wenn wir einen genaueren Blick auf die Abbildung in der Festschrift werfen (Abb. 2), erkennt man unschwer ein Podest auf dem das Sofa steht. Zu vermuten ist daher, dass dort die Badewanne eingelassen war, die je nach Bedarf, nachdem man das Sofa weggeschoben hatte, genutzt werden konnte.

Das eigentlich Charakteristische an diesem Teil des Raums zeigt die Abbildung aus der Festschrift (Abb. 2) wie übrigens auch ein Foto vor 1883⁶ – nämlich den Säulenwald. Verschiedene Perspektiven entstehen durch unterschiedliche Bogenstellungen: Die erste Achse mit dem Ofen im Hintergrund; die zweite grössere Achse mit dem zentralen Kuppelgewölbe, das sich über zwei Joche erstreckt und sich so deutlich von den kleinteiligen Strukturen der seitlichen Kompartimente absetzt; und die dritte Achse, die in die Gar-

deroben-Tür ausläuft, wobei diese nicht sichtbar wird, weil die Tür vollständig in die Verkleidung integriert ist. Auf kleinstem Raum schafft Carl von Diebitsch es so, den Eindruck zu erwecken, als ob man in einem maurischen Palasthof steht. Das Aquarell *El Patio de las Muñecas*, das Diebitsch vermutlich auf seiner Spanienreise gemalt hat und das daher um 1847 entstanden sein dürfte, stellt solch eine Abfolge von unterschiedlich visuellen Eindrücken und Blickwinkeln ebenso dar.⁷ Vorgelegt ist ein gestelzter überhöhter Rundbogen mit seitlichen Hufeisenbögen, genauso wie wir es in Schwerin vorfinden. Dieser Patio gehört zum privaten Wohnbereich des Alcázar in Sevilla und wurde unter dem Kastilischen König Peter I. ab 1364 erbaut. Im Vordergrund des Aquarells spielt ein auf dem Boden sitzender Junge unter dem mittleren Bogen mit einem Hund. Links davon im Korridor hält sich vermutlich seine schwarzgekleidete Mutter auf, die mit einer weiteren Dame in ein Gespräch vertieft ist. Diese Situation verweist vielleicht auf den 1478 in diesem Palast geborenen Prinzen Juan (1487- 1497), den Erben der katholischen Könige. Damit macht Diebitsch zum einen deutlich, wie sehr er sich mit der Geschichte Spaniens auskennt,⁸ und zum anderen, wie sehr ihm die Funktion dieses Hofes als Zentrum des intimen Wohnbereichs bewusst war. In Schwerin führt eine Wendeltreppe aus der Wohnung des Großherzogs direkt in das Maurische Bad der Großherzogin.

Galt es in den 1980er Jahren in der Diebitschforschung noch für gesetzt, dass dieser Architekt erst in Kairo Eisen- bzw. Zinkguss für seine Arbeiten eingesetzt hat,⁹ muss man dies nun in Kenntnis des Auftrags von Carl von Diebitsch für das Bade- und Toiletten-Zimmer in Schloss Schwerin revidieren. In mehrfacher Hinsicht beinhaltet dieser Raum bereits das gesamte von Diebitsch entwickelte Konzept, das hinterher in Kairo eine Ära einläutet, die als „generic Islamic style“¹⁰ einen Meilenstein in der ägyptischen Architekturgeschichte hinterlässt. In Schwerin wird es für Diebitsch geradezu zu einer Initialzündung, sich konkret mit dem

neuen Material Eisenguss zu beschäftigen. Schon 1852 empfahl er den Architekten die moderne Umsetzung und Nachahmung des 'maurischen' Ornaments, wobei er auch schon damals glaubte, dass sich „die Säule aus Gusseisen trefflich mit der Anwendung arabischer Verzierungen verbinden lasse.“ August Stüler (1800-1865), seit 1851 neuer Architekt auf Schloss Schwerin, ermöglichte Diebitsch diese Entwicklung: Nicht nur dass Stüler selbst diesen neuen Werkstoff Eisenguss für das Schloss in Schwerin im grossen Umfang einsetzt – so lässt er dafür die Haupttreppe teilweise wieder einreissen und durch eine gusseiserne ersetzen – er trägt auch durch Publikationen dazu bei, Eisenguss für diesen Einsatz publik zu machen und damit auch zu etablieren.



Abb. 3
Kairo, Schloss al-Gazira (heute Marriott Hotel),
Kapitelle vom Nordportikus, um 1865 (Foto aus dem Archiv
der Autorin, 1986).

Das gusseiserne Schweriner Kapitel gehört zum Standardrepertoire von Diebitsch, auch in Kairo – so am Nordporti-

kus des Schlosses al-Gazira – was einmal mehr darauf hinweist, dass Carl von Diebitsch direkt am Entwurf der Eisenkonstruktion für das Schloss beteiligt gewesen ist (Abb. 3).

Die wohl entscheidende Auskunft darüber gibt Ludwig Borchardts (1863-1915) Nachruf auf den deutschen Architekten Julius Franz (1831-1915).

„Als Hofarchitekt des Vizekönigs Ismail hatte er den Auftrag erhalten, einen Palast, der der Kaiserin Eugenie bei den Eröffnungsfeierlichkeiten des Suezkanals (Nov. 1869) für einige Tage als Wohnung dienen sollte auf Gesire bei Kairo zu errichten. Hierbei erbaute er mit Karl von Diebitsch zusammen den bekannten maurischen Kiosk im Garten, der bei Festen so malerisch wirkt. Technisch bemerkenswert ist an diesem Kiosk, dass hier die Architekten den Versuch gemacht haben, die feinen maurischen Ornamente der Stalaktitenkapitelle und der durchbrochenen Bögen mit den schlanken Säulen zusammen aus Gusseisen, und zwar in Lauchhammer, herstellen zu lassen.“

Vom Stadium eines Versuchs kann man bei Diebitsch zu diesem Zeitpunkt nicht mehr reden. Längst waren seine gusseisernen Konstruktionen im sogenannten maurischen Stil in die Baupraxis eingeführt, und längst war auch die Beziehung zur Firma Lauchhammer etabliert. Seit Schwerin wissen wir, dass er mit dieser Firma bekannt war, obwohl es damals nicht zum Vertragsabschluss gekommen ist.

Das gusseiserne Schweriner Kapitel bzw. die gusseiserne Alhambra-Säule wurde zu einem Exportschlager für Überseemärkte. Für einen kurzen Abschnitt nach der Jahrhundertmitte trug es massgeblich dazu bei, dass wer zur aufgeklärten Elite Ägyptens gehören wollte – ob es nun der Bankier Oppenheim, die Minister Sherif und Nubar Pascha oder selbst der Vizekönig von Ägypten Ismail Pascha war – sich damit ausstattete. Sie wollten diesen besonderen Stil, den Diebitsch anbot, einen zeitgemässen islamischen Stil, der ihrem neuen modernen Repräsentationsbedürfnis und kosmopolitischen Selbstverständ-

nis in der Metropole am Nil gerecht wurde. Im Rückblick wird dies im westlichen Umfeld als ein Maurisches Revival angesehen. Doch gab es im 14. Jh. – zur Blütezeit der Nasridischen Herrschaft Granadas – noch keinen Eisen- bzw. Zinkguss zur Vervielfältigung und die Kapitelle waren differenziert und nicht standardisiert wie bei Diebitsch. Er kopiert somit nicht diesen Stil, sondern nutzt das diesem innewohnende Potential, das sich beispielsweise aus der Vervielfältigung über Stuck schon herausgebildet hatte, und führt ihn in eine Industrialisierung über, die für das 19. Jh. typisch ist.

¹⁾ Stüler et al., Blatt 1.

²⁾ Stüler et al., 15.

³⁾ Landeshauptarchiv Schwerin, 12.3-2 Finanzministerium/Abteilung Hochbau, Mappe 14: Schweriner Schloss, 38/3+9.

⁴⁾ o.a. Mappe 14: Schweriner Schloss, 38/9.

⁵⁾ o.a. Mappe 15: Schweriner Schloss, Nr. 1.

⁶⁾ *Abgebildet in Pflugradt-Abdel Aziz 2016, Abb. 1.*

⁷⁾ *Abgebildet in Pflugradt-Abdel Aziz 2009, Abb. 8.*

⁸⁾ *Pflugradt-Abdel Aziz 2009, 77ff.*

⁹⁾ *Stellvertretend Fehle 1987, 96.*

¹⁰⁾ *Tamraz 1998, 28.*

¹¹⁾ *Redaktioneller Bericht 1852, 334.*

¹²⁾ *Borchardt 1915, 220.*

¹³⁾ *Giese 2014.*

Literatur

- *Borchardt 1915*

Borchardt, Ludwig, Franz-Pascha, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 35. 1915: 220.

- *Redaktioneller Bericht 1852*

Redaktioneller Bericht: Ref. Vortrag von der 7. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Braunschweig, in: Zeitschrift für Bauwesen, 2. 1852: 334.

- *Fehle 1987*

Fehle, Isabella, 1987: Der Maurische Kiosk in Linderhof von Karl von Diebitsch. Ein Beispiel für die Orientmode im 19. Jahrhundert. Kommissionsverlag UNI-Druck, München.

- *Giese 2014*

Giese, Francine: Sein und Schein in der spanisch- islamischen Architektur. Die Arkaturen der Capilla de Villaviciosa und des Patio de los Leones, in: Miradas, 1. 2014: 3-14.

- *Pflugradt-Abdel Aziz 2009*

Pflugradt-Abdel Aziz, Elke, 2009: A Proposal by the architect Carl von Diebitsch (1819-1869): Mudejar Architecture for a Global Civilization, 84, in: N. Oulebsir, M. Volait (Hg.), L'orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs. Picard, Paris: 69-88.

- *Pflugradt-Abdel Aziz 2016*

Pflugradt-Abdel Aziz, Elke, 2016: Moorish Style as State-of-the-art Architecture in 19th-Century Cairo, in: F. Giese, A. V. Braga (Hg.), The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism. Peter Lang, Bern: 63-77.

- *Stüler et al. 1869*

Stüler, August, Prosch, Eduard, Willebrand, Hermann, Das Schloss zu Schwerin. Verlag von Ernst & Korn, Berlin 1869.

- *Tamraz 1998*

Tamraz, Nihal 1998: Nineteenth-Century Cairene Houses and Palaces. American University in Cairo Press, Kairo.



Le bain mauresque – et le cabinet de toilette du château de Schwerin comme noyau des créations ultérieures de Carl von Diebitsch au Caire

Elke Pflugradt-Abdel Aziz

Inspiré tant par les éléments architecturaux que décoratifs des palais mauresques d’Espagne visités lors d’un voyage en 1847, l’architecte prussien Carl von Diebitsch (1819-1869) crée au château de Schwerin une salle de bain-cabinet de toilette qui en reprend les codes esthétiques à l’intention de la grande-duchesse. Il s’agit d’une salle rectangulaire divisée en deux parties par une succession de colonnes en fonte et d’arcs qui, au gré des envies, peut accueillir une baignoire ou un sofa. L’utilisation de nouveaux matériaux – comme le fer de fonte pour les colonnes – ainsi que les décorations murales qui rappellent l’Alcazar de Séville sont au cœur du nouveau type architectural développé par Carl von Diebitsch au cours des années 1850. Celui-ci est par la suite exporté au Caire où il trouve son expression la plus aboutie dans les palais et demeures des élites égyptiennes éclairées ; il est alors voulu comme un style à la fois islamique et contemporain en accord avec l’image cosmopolite que ces mêmes élites souhaitent donner d’elles. L’entreprise de Carl von Diebitsch constitue en cela un exemple parlant d’industrialisation de motifs islamiques médiévaux au XIX^e siècle.

Résumé en français: Alessia Vereno

Le Minaret Suchard, entre savoir-faire local et fantaisie orientaliste

Nadia Radwan

Nadia Radwan est professeure assistante à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne et occupe la chaire de World Art History. Ses recherches portent sur les arts visuels modernes et contemporains en Egypte et les interactions transculturelles entre le Moyen-Orient et l'Europe. En 2014, elle était professeure assistante en histoire de l'art à l'Université Américaine de Dubaï. Son livre, intitulé Les modernes d'Egypte. Une renaissance transnationale des beaux-arts et des arts appliqués (1908-1938) paraîtra chez Peter Lang en 2017.

Dans la région de Neuchâtel, les liens commerciaux avec l'« Orient » se développent dès la deuxième moitié du 18^{ème} siècle, notamment à travers le commerce des *indiennes*, textiles de cotons imprimés originaux du Comptoir des Indes,¹ ainsi qu'à travers l'industrie horlogère. Nombreux sont ainsi les industriels à avoir effectué le voyage en « Orient » parmi lesquels, le chocolatier et entrepreneur Philippe Suchard (1797-1884). Grand Touriste de son temps, ce dernier relate ses aventures dans ses carnets de voyage.² Ses séjours



Fig. 1
Serrières (Neuchâtel), vue extérieure du Minaret Suchard
(photographie de Michel Bonvin).

en Afrique du Nord et au Moyen-Orient inspirent à l'homme d'affaire l'idée de faire construire sur le toit de sa maison de la rue Guillaume Farel, dans le quartier de Serrières aujourd'hui à l'entrée de Neuchâtel un bâtiment orientalisant (Fig. 1).³ Cet édifice, appelé communément le *Minaret Suchard* est en fait un belvédère construit sur le modèle d'une mosquée à l'échelle miniature, conçu par l'architecte et ingénieur neuchâtelois Louis-Daniel Perrier (1818-1903). Il constitue un exemple d'orientalisme architectural en Suisse, un domaine jusque récemment relativement sous-étudié par rapport à l'orientalisme d'autres pays européens comme la France ou la Grande-Bretagne.⁴

Cette contribution se propose, d'une part, d'analyser le *Minaret Suchard* en rapport avec la personnalité et l'activité de son commanditaire et, par conséquent, avec les liens qui unissent les industriels Suisses et l'« Orient » et, d'autre part, de mettre en lumière la circulation des modèles architecturaux islamiques en Suisse à la fin du 19^{ème} siècle. En outre, elle entend montrer que ce bâtiment éclectique, puisant dans plusieurs registres, se situe, comme nombre d'autres édifices néo-islamiques de son époque, à la croisée des chemins entre modèles européens, savoir-faire locaux et fantaisie orientaliste.

Certaines études menées sur le *Minaret* dans le domaine de la conservation des monuments et sites, ont révélé des éléments significatifs de l'histoire du bâtiment.⁵ La fonction originale de ce bâtiment demeure toutefois incertaine. S'agissait-il d'un fumoir, similaire au *Selamlık* conçu par l'architecte bernois Theodor Zeerleder dans le Château d'Oberhofen sur le Lac de Thoune?⁶ D'un belvédère offrant une vue imprenable sur le lac de Neuchâtel? Ou peut-être encore d'un emblème publicitaire pour l'entreprise dont les ateliers de confection et les entrepôts dominent alors la *Cité Suchard*?

Il est bien probable que le *Minaret* ait occupé de multiples fonctions mais ce qui nous intéresse davantage ici, est de remplacer cet édifice, souvent décrit comme

une *folie* du chocolatier, dans un contexte d'interactions transculturelles qui impliquent la traduction d'une multiplicité de modèles islamiques dans une architecture locale. Dans cette perspective, le *Minaret* ne constitue pas uniquement l'expérience marginale d'un individu en quête d'exotisme, de même qu'il ne procède pas de la seule construction d'un imaginaire de l'« Orient »,⁷ mais il s'inscrit surtout dans l'histoire de l'industrie suisse en lien avec le Proche-Orient.

Philippe Suchard est un entrepreneur en perpétuelle recherche d'idées nouvelles qui a également expérimenté l'industrie de la soie et du béton de Portland. C'est en 1826 qu'il se spécialise dans le raffinement de graines de cacao importés des colonies françaises, et sa marque acquiert rapidement une renommée internationale. Après avoir apporté bénévolement ses services de secouriste auprès d'Henri Dunant lors de la bataille de Solferino,⁸ Suchard se rend en Algérie, en Turquie, en Egypte, en Palestine, au Liban et en Syrie, voyages qu'il effectue entre 1864 et 1865. Comme de nombreux orientalistes de son temps, Suchard semble trouver les réponses à sa propre spiritualité chrétienne dans l'observation de la pratique de l'Islam.⁹ En Algérie, séduit par la mosquée de la ville de Batna, il insiste pour la visiter dès son arrivée:

Je le saluai [le chef] à l'orientale, lui dit que j'étais *marabout*, et lui demandai d'aller dans la mosquée remercier Allah de mon heureux voyage. Il m'offrit le café, que je refusai. Je lui donnai, au nom de ma femme, une boîte mignonne extrafin et lui demandai si je pouvais l'offrir à l'une de ses *moukir* (femmes).¹⁰

Du haut du minaret de la mosquée du Vieux Biskra, Suchard pense à l'église de Serrières,¹¹ un moment qui lui a peut-être inspiré l'idée de la construction du *Minaret*. Par ailleurs, l'esthétique orientaliste sera utilisée par Suchard au profit de l'image de sa société et du rêve exotique que doit véhiculer le chocolat. Ainsi, les affiches publicitaires de l'entreprise

diffusent autant des identités suisses, construites visuellement à travers des paysages alpins idylliques, qu'un vocabulaire propre aux peintres orientalistes du 19^{ème} siècle, tels que Jean-Léon Gérôme ou Théodore Frères, qui nourrissent l'imaginaire de l'autre et de l'ailleurs.

C'est donc à son retour du Moyen-Orient que Suchard commissionne la construction du Minaret à Louis-Daniel Perrier, architecte d'état au service du canton de Neuchâtel qui achève le bâtiment en 1868.¹² Ce dernier conçoit un édifice éclectique, une invention aux influences ottomanes, mogholes ou encore hispano-mauresques. Bien que Perrier n'ait probablement jamais voyagé en Afrique du Nord ni au Moyen-Orient, au moment où il projette les plans du Minaret, les modèles d'architecture islamique circulent en Europe à travers des ouvrages présentant des plans, des élévations et des relevés d'édifices célèbres, tels que *Architecture arabe* ou *monuments du Kaire* par l'architecte Marseillais Pascal Coste ou encore *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra* publié par Owen Jones et Jules Goury.¹³

Il apparaît ainsi que Suchard n'ait pas eu d'intérêt à reproduire les exemples de mosquées existants qu'il avait vu en Algérie, en Syrie ou en Egypte dont il avait pourtant une bonne connaissance, mais qu'il ait plutôt opté pour une construction appelant à un imaginaire fantasmé des *Mille et Une Nuits*. L'édifice rappelle également certains bâtiments des pavillons des expositions universelles et, dans ce sens, la visite de Suchard à l'Exposition universelle de Londres en 1851 pourrait expliquer les influences d'éléments mogholes dans la coupole et les tourelles, des modèles alors très présents en Grande-Bretagne. Le *Minaret* évoque également, par son échelle réduite, certaines fabriques orientalisantes qui agrémentent les jardins européens dès le 18^{ème} siècle, en particulier les kiosques « turcs »¹⁴ et certaines mosquées miniatures, telle que la petite mosquée construite dans les jardins du

Château de Schwetzingen à Baden Württemberg.¹⁵

L'intérieur de l'édifice, les boiseries, les vitraux et les décors peints témoignent, quant à eux, d'une tradition artisanale locale. Les peintures décoratives sont signées E. Giraudi et Ad. Erhard¹⁶ et là encore, les artisans bernois ont certainement puisé leur inspiration dans les modèles de motifs décoratifs publiés dans des ouvrages. En effet, la fameuse *Grammar of Ornament*, publiée une décennie avant la construction du Minaret par Owen Jones est largement diffusée en



Fig. 2
Serrières (Neuchâtel), vue intérieure de la coupole du *Minaret* Suchard (photographie de Michel Bonvin).

Europe.¹⁷ Ce sont certainement ce type de modèles ornementaux qui ont inspiré aux peintres bernois le décor intérieur du dôme de l'édifice (Fig. 2). Quant aux vitraux, les motifs rappellent certains exemples néo-gothiques, en particulier par la présence d'éléments en forme de croix latine. Le décor intérieur de l'édifice atteste ainsi d'un syncrétisme entre artisanat suisse et motifs orientaux librement réinterprétés.

En conclusion, le *Minaret*, tant par son architecture que par son décor intérieur, est une conception originale puisant dans des registres multiples, dont certains circulent en Europe depuis le 18^{ème} siècle. S'il évoque un « Orient » imaginaire, l'on peut se demander si le *Minaret* n'a pas avant tout fonctionné comme un emblème

me signalétique percutant, de la fabrique Suchard et de son chocolat, produit colonial longtemps associé à l'ailleurs. Philippe Suchard est un exemple parmi tant d'autres, d'entrepreneurs suisses qui, dès le 19^{ème} siècle, voyagent ou même s'installent à Constantinople, au Caire ou à Alexandrie pour y établir leurs affaires, principalement dans les domaines de l'ingénierie, la construction, l'hôtellerie, la confiserie, l'industrie textile et horlogère. L'étude d'un objet tel que le *Minaret* ouvre ainsi la voie à une réflexion qui mérite d'être approfondie sur les liens qui unissent l'histoire de l'industrie suisse et la production culturelle orientaliste.

¹⁾ Bernardi/Etienne 2009: 7. *Les archives de la Fabrique neuve de Cortaillod, active entre 1752 et 1854 dans le domaine des textiles imprimés, sont conservés aux archives d'État du Canton de Neuchâtel et contiennent des milliers de croquis et modèles de motifs pour l'impression des indiennes.*

²⁾ Suchard 1868: 1875.

³⁾ Radwan/Schlaepfer 2011.

⁴⁾ *Le projet de publication L'Orient en Suisse. Architecture et intérieurs néo-islamiques au 19^{ème} et 20^{ème} siècle, mené par Francine Giese en collaboration avec Leïla el-Wakil et coordonné par Ariane Varela Braga marque un premier pas significatif dans l'étude de l'Orientalisme architectural en Suisse.*

⁵⁾ Bujard/Piguet 2003. Ces recherches ont notamment contribué au classement du bâtiment initié par son actuel propriétaire, Laurent Nebel qui, avec le soutien du canton de Neuchâtel et de la Confédération, a mis en œuvre d'importants travaux de restauration depuis 1995.

⁶⁾ Giese 2015; Giese/Varela Braga 2016.

⁷⁾ Saïd 1978.

⁸⁾ Schmidt 1955: 22-23.

⁹⁾ Rodinson 1989: 71-90.

¹⁰⁾ Sandoz 1884: 87.

¹¹⁾ Sandoz 1884: 101.

¹²⁾ Bujard/Piguet 2003: 44.

¹³⁾ Coste 1837; Jones/Goury 1836-45.

¹⁴⁾ Haydn 2014: 114-137.

¹⁵⁾ *La mosquée des jardins du Château de Schwetzingen à Baden Württemberg (1779 -1791) est construite par un architecte français, Nicolas Pigage, pour l'Électeur palatin Charles-Théodore de Bavière et s'inscrit dans la vogue des turqueries en accord avec le goût pour le baroque.*

¹⁶⁾ Bujard/Piguet 2003: 44.

¹⁷⁾ Jones 1856. Varela Braga 2017.

Bibliographie

- Bujard/Piguet 2003
Bujard, Jacques et Piguet, Claire:
Le "Minaret" de Philippe Suchard à Neuchâtel, dans: *Art et Architecture en Suisse*, 2. 2003: 44 – 47.
- Coste 1837
Coste, Pascal, 1837: *Architecture arabe ou monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1826*. Firmin et Didot, Paris.
- Bernardi/Etienne 2009
Bernardi, Donatella et Etienne, Noémie (éds.), 2009: *XZY Eternal Tour 2009*. Editions Gilles Attinger SA, Neuchâtel.
- Giese/Varela Braga 2016
Giese, Francine et Varela Braga, Ariane (éds.), 2016: *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*. Peter Lang, Berne.
- Giese 2015
Giese, Francine et al., 2015: *Mythos Orient. Ein Berner Architekt in Kairo, catalogue d'exposition (Château de Oberhofen), Stiftung Oberhofen, Oberhofen*.
- Haydn 2014
Haydn, Williams, 2014: *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. Thames & Hudson, Londres et New York.
- Jones/Goury 1836-45
Jones, Owen et Goury, Jules, 1836-45: *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones*. O. Jones, Londres.
- Jones 1856
Jones, Owen, 1856: *The Grammar of Ornament*. Day and Son, Londres.
- Radwan/Schlaepfer 2011
Radwan, Nadia et Schlaepfer, Aline, 2011: *Le Minaret Suchard: caprice d'un chocolatier orientaliste*, dans: Bernardi, Donatella et Etienne Noémie (éds.), *Standing on the Beach with a Gun in my Hand*. Labor et Fides, Genève et Black Jack éditions, Paris, 197 – 207.
- Rodinson 1989
Rodinson, Maxime, 1989: *La fascination de l'islam*. Editions de la Découverte, Paris.
- Saïd 1978
Saïd, Edward, 1978: *Orientalism*. Pantheon Books, New York.
- Sandoz 1884
Sandoz, Jules, 1884: *Le Père Suchard: notice biographique*. Librairie Générale (Jules Sandoz), Neuchâtel.
- Schmidt 1955
Schmidt, Jans Rudolf, 1955: *Philippe Suchard (1797-1884): La vie d'un créateur d'entreprises, adapté de l'allemand par James E. Aeschlimann*. Institut de recherches économiques, Neuchâtel.
- Suchard 1868
Suchard, Philippe, 1868: *Un voyage aux Etats-Unis d'Amérique. Notes d'un touriste pendant l'été et l'automne de 1824*. Jules Sandoz, Neuchâtel.
- Suchard 1875
Suchard, Philippe, 1875: *Le tour du monde en grande vitesse*. Jules Sandoz, Neuchâtel.
- Varela Braga 2017
Varela Braga, Ariane, 2017: *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones*. Campisano, Rome.



Das Suchard - Minarett – zwischen lokalem Handwerk und orientalisierender Fantasie

Nadia Radwan

Die Beziehungen zwischen Neuenburg und dem Orient finden ihren Ursprung in der Mitte des 18. Jahrhunderts, aufgrund des Textilhandels und der Uhrenindustrie. Grossunternehmer reisten gerne in den Orient, wo sie sich unter anderem künstlerisch und spirituell inspirieren liessen. Einer davon ist Philippe Suchard (1797-1884), der zwischen 1864 und 1865 mehrere Reisen in den Orient unternimmt. Dabei kommt ihm die Idee, auf dem Dach seines Hauses einen Belvedere nach dem Vorbild einer Moschee bauen zu lassen. Diesen Belvedere gibt er beim schweizerischen Architekten Louis-Daniel Perrier (1818-1903) in Auftrag. Obwohl Perrier wahrscheinlich nie selber im Orient gewesen ist, entwirft er ein eklektizistisches Werk, das Elemente aus der osmanischen, maurischen und mamlukischen Architektur vereint, die in einer Vielzahl damaliger Publikationen zur islamischen Architektur zu finden sind. 1868 ist das Werk vollendet. Bemerkenswert ist, dass das *Minarett* nicht nur an die Erzählungen aus Tausend und einer Nacht erinnert, sondern auch auf andere orientalisierende Bauten seiner Zeit verweist. Hinzu kommt die Ausstattung, die auf eine lokale Handwerkstradition verweist. Das *Minarett* ist Ausdruck einer fantastischen Vorstellungskraft, die sich einen imaginären Orient erträumt, der schliesslich als Symbol des Schokoladenbetriebs Suchards verstanden werden kann.

Deutsche Zusammenfassung: Alessia Vereno

Islamic Revival on Mamluk Terms: the Impact of Historical Cairo on 19th-century Design

Mercedes Volait

Mercedes Volait is Research professor at CNRS and head of the research center In-Visu at INHA (Paris). She is a specialist of Orientalist architecture and antiquarianism in connection with modern Egypt. Recent publications include Fous du Caire: excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914), 2009 and Maisons de France au Caire: le remploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne, 2012. She edited in 2015 L'Univers à Paris: un lettré égyptien à l'Exposition Universelle de 1900, the first French translation of an Egyptian account at the 1900 World's Fair in Paris.

More than a century ago, naming a building “Egyptian” did not mean “Ancient Egyptian”, but referred to the arts of Islamic Egypt. Three interrelated phenomena sustained this distinctive trend: the European fascination with the architecture of Cairo; European transpositions of Cairene architecture and ornament into 19th-century design, and the ways in which local actors incorporated and naturalized the gusto for “Mamluk” art. At the time, this branch of art was indistinctly termed

Arab/Arabic, Moorish, Saracenic, Oriental, Eastern – and indeed Persian in some instances. Labels reflected contemporary concerns, whether political (the conquest of Algeria), academic and cultural (the scholarship on the history of the Crusades and more broadly Biblical studies) or artistic (the Romantic discovery of the Alhambra). “Mamluk” later became the generic name for the full range of Cairene historic architecture that inspired 19th-century design.

Surveying the Architecture of Cairo

The appeal of monumental Cairo can be traced back to the 18th c., but accounts did become more systematic after the French expedition in Egypt (1798-1801) and the famous multi-volume encyclopedia *Description de l'Égypte* that ensued. The flow of works has not stopped ever since. However, only few surveys, the most famous ones, have been studied so far, and ad nauseam. A good example is the grand portfolio published by French architect Pascal Coste from 1834 to 1839 after a 10-year

Fig. 1
Entrance hall of the chancellery of the French Embassy in Cairo,
Giza, after its reinstallation in 1937. © Mercedes Volait.





Fig. 2
City Hall of Sarajevo, built 1891-1896, Alexander Wittek
and Ćiril Iveković, architects, after its restoration, 2016.
© Mercedes Volait.





stay in Egypt. In contrast, many drawings and surveys lay undetected in some European archives, be it in Czechia, Poland, Germany, or indeed Switzerland.

The 1840s were particularly fruitful for the French artistic connection to Cairene architecture: no less than 800 precious daguerreotypes of Cairo's mosques and minarets were produced by Girault de Prangey in 1842-44, while Vicomte Adalbert de Beaumont accumulated drawings to sustain a theory on the natural origins (in marine organisms) of ornamental motifs in Cairo. The draughtsman, amateur-archaeologist, and historian Emile Prisse d'Avennes started collecting material on Egyptian monuments in parallel. Prisse's privately-funded campaign was finalized in 1858-60, with the assistance of Dutch artist Willem de Famars Testas and French photographer Edouard Jarrot. Hundreds of drawings, tracings, squeezes and photographs were brought back to Paris (all available online on the Gallica platform of Bibliothèque nationale de France). Prisse knew well the country for having served in the Egyptian administration for a decade, and spoke Arabic; he considered fluency in the language a prerequisite to properly study "Arab art". His lifelong engagement with Egyptian Islamic architecture materialized in a 2-volume album which took 20 years to be produced and conducted him into bankruptcy.

The task of surveying monuments in Cairo required stamina; the city was torrid half of the year round, it was plagued with diseases, and it was already overpopulated. Structures crumbled down; getting into religious buildings required know-how and connections. Nevertheless, Cairene architecture continued stirring passions. British artists, in particular the architect James Wild, produced their share of sketches and watercolors depicting Cairene domestic architecture, either for future publications, or like painter John Frederick Lewis, for pictorial compositions.

Images could be repetitive: *the mandara* of the so-called *Bayt al-Mufti*, the House of the Mufti, was surveyed by German, British, French and indeed Czech artists. When looked at closely, each offers in fact rich information *per se*: the section drafted by Schmoranz in 1871 reveals the date of 1280 H. (1860) on a wall, while watercolors by Swiss architect Theodor Zeerleder, dated 1848, suggest that it has been early on an empty room accessible to artists and travelers.

Early Mamluk Revivalism

The *raisons d'être* of such efforts were diverse. To Prisse d'Avennes or the group of German artists who gathered in Cairo in 1875 to produce Orientalist imagery, these were scholarly or artistic pursuits. For others, they were design-oriented. Coste clearly stated in his Memoirs that he had embarked upon surveying architecture in Cairo when he was commissioned by the Egyptian ruler to design a mosque at the Citadel. He did draft in 1823 the earliest recorded project in Mamluk style, albeit one not implemented. Zeerleder similarly drew in Cairo for design purposes: a Smoking room at Oberhofen castle for a Swiss diplomat (1855).

Architect Ambroise Baudry (1838-1906), active in Cairo from 1871 to 1886, was to specialize in Mamluk revivalism. He designed in Egypt, as well as in France, some of the most spectacular early instances of "modern Arabic style" inspired by Cairene architecture. An early achievement was the house of count Saint-Maurice, the French grand equerry of Khedive Ismail. A devoted collector of Islamic art and architecture, Saint-Maurice indulged into a house built out of salvaged material from historic structures in Cairo and Damascus, combined with plaster casts of Cairene ornament. The mansion had a central cruciform hall, the typical feature of Cairene domestic architecture known as the *qa'a*, incorporated authentic marble, metalwork, ceramics and wood-



Fig. 3
Entrance door of the building of the Assicurazioni generali in Cairo
refurbished in Mamluk Style 1910–11 by architect Antonio Lasciac, detail of the
plating with the name of the architect in Arabic script. © Mercedes Volait.

work, and featured Arabic inscriptions along its walls. Part of the fittings survive today in a new setting, the French embassy in Cairo (Fig. 1).

Their second and third lives offer food for thought about “hybridity”, “adaptive reuse” or “creative preservation”, as they were practiced in the 19th c., at a time when reuse in architecture had become almost an industry, in France notably. Baudry’s designs in Cairo include the house, currently in very poor condition, of another devoted collector of Islamic art, Baron Alphonse Delort de Gléon, to which the Louvre museum owes its first Islamic section. Delort de Gléon in turn became a would-be architect, investing in a “Salon arabe” for his Parisian home, commissioning the famous Cairo street at the 1889 World’s Fair in Paris, pieces of which he partially reused afterwards to build a second villa in Cairo, as well as a summer house in Normandy, named a “chalet égyptien” in his will. Another Mamluk style design was a dining-room in a khedivial harem (upper floor in Mamluk style, ground floor in Second Empire style), meaning that it catered also to Egyptian taste.

A common feature of Baudry’s designs was modern furniture reusing antique fragment, producing hybrid objects that museums do not accommodate easily nowadays. A cupboard commissioned c. 1876 by Ambroise Baudry for his own house in Cairo, reusing woodwork bearing 14th c. epigraphy, is currently displayed in the Mamluk hall of the Islamic Art Museum in Cairo, and has stirred questions about Mamluk furniture, while it is a plain 19th-century object, most probably made by a Maltese cabinet-maker.

As most of his clients, Baudry was a collector of Islamic art, among other things. His most precious pieces, including a Fatimid woodwork, are now in the Louvre and reveal an early interest for artifacts featuring human representations. His was not a purely aesthetic Islamophi-

lia; scholarly concerns also mattered. Baudry collected blazoned pieces, samples of calligraphy, and figurative iconography. A proto-historiography of Islamic art was on the move.

Another major mediator and interpreter of Mamluk architecture is the Czech architect Frantisek Schmoranz (1845-1892). He was attracted to Cairo by the same frenzy that channeled many architects to the land of the Pharaohs: the city’s building boom, orchestrated by Khedive Ismail, who had grand ideas for the modernization of his capital. Schmoranz started working in 1868 for a khedivial palace, received further architectural commissions from Ismail and his entourage, until he was granted in 1872 the task to build the Egyptian section at Vienna World’s Fair. In the meantime, he had gathered extraordinary drawings of religious and domestic architecture in Cairo, a material assembled for a publication on Islamic architecture that never saw the light. The richness and accuracy of details is remarkable – and their archaeological value is also noteworthy since many buildings surveyed no longer exist. His knowledgeable understanding of Islamic architecture in Cairo gave a special flavor to the buildings he designed for the Egyptian section in Vienna, an impressive group of constructions with striking resemblance to their sources. Back home, Schmoranz used his portfolios for glass design in the Lobmeyr company in Vienna and Egyptian-inspired tile design for the Hungarian factory Zsolnay company. More importantly, Schmoranz was the founder, builder and first director in 1885 of the School of Decorative Arts in Prague. Many of its graduates were sent throughout the Austro-Hungarian Empire afterwards, in Bosnia-Herzegovina for instance, where they conceived a national style for official buildings, choosing for that matter an adaptation of the Mamluk style, as in the famous Vijećnica (Fig. 2).

Built 1892-96, the ex-city hall and ex-library of Sarajevo displays multiple references to architecture in Cairo, including

a citation of the plaster cast used for the Saint-Maurice mansion. This architectural style has been fully naturalized as the “Bosniac style” in Sarajevo.

Indigenous Revivalisms

The interest in, and revival of, Mamluk art and architecture had local examples as well. An early significant milestone is the display of a collection of Islamic woodwork by an Egyptian amateur at the Paris World's Fair of 1867. The exhibit represented the very first exposure of most visitors to Mamluk craftsmanship, the only precedent being the show organized in Paris by the *Union des arts appliqués à l'industrie* in 1865. Husayn Fahmy *al-mi'mar*, the author of the 1867 display, blends well with the cast of characters mentioned so far: he was trained as an architect, worked at restoring some mosques, was an art amateur, collected Islamic salvages and did engage in Mamluk style design for a mosque to be erected in Cairo – the Rifai mosque, finally completed after his death on a different design. By 1894, Mamluk style had become the official style promoted by the Administration of Awqaf for religious buildings.

A full industry, well beyond architecture, was to develop in Egypt in the context of Mamluk revivalism, for foreign and local consumption alike (Fig. 3).

Cabinet-making (Gasparo Gialiana and Giuseppe Parvis were early practitioners), glass work – producing mosque lamps – or metalwork were some of the crafts revived. Lamps, doorknockers, bronze ornament *à la mamelouke* were available to the interested customer. They are heavily collected today, as recent auction sales demonstrate.

Influential individuals also engaged in Mamluk revival: Boghos Nubar pasha, the son of a famous minister of khedive Ismail, had several fountains, built in 1908 in Mamluk style, to honor the “soul and spirit” of his late father by offering free water to the people at a time when it was a luxury affordable only by a few.

Others used the Mamluk style for their homes, i.e. the Zoghebs (from Syria) for their palace in central Cairo or Hoda Chaa-rawi, the famous Egyptian advocate of women rights in Egypt for her villa (the latter with reuse pieces). Her brother Umar Sultan built an extraordinary neo-Mamluk ensemble in Cairo, known locally as “Dar al-Mathaf”, where he installed his art collections. Here again, the love of art objects provided an essential drive, leading to imagine creative settings for art display. It confirms that inanimate things have power, the power to shape one's own domestic space and built environment.

The Reuse Phenomenon

The reuse of salvages in modern architecture goes against current preservation principles voiced at world scale by international organizations such as Unesco. One should not forget that the tradition of reuse and of recycling historic fragments is a very ancient practice that cut across most cultures. It is still alive in Egypt, as elsewhere. The house lately completed in Fayyum by architect Omar al-Farouk, a follower of Hasan Fathy, is a good example. It incorporates carved stone from an Ottoman mosque recently demolished by the ministry of religious endowments, as well as replicas, in a distinctive way. The practice may chock mainstream ideas about authenticity and heritage conservation, but it does represent a form of creative preservation that deserves attention.

A full version of the text (in French), with footnotes and illustrations, is available online at www.inha.revues.org/7207

Mercedes Volait, « Le goût mamelouk au XIX^e siècle : d'une esthétique orientaliste à un style national générique », in Mercedes Volait et Emmanuelle Perrin (dir.), *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte*, Paris, InVisu (CNRS-INHA) (« Actes de colloques »), 2017, [En ligne], mis en ligne le 01 février 2017, consulté le 07 février 2017. URL: www.inha.revues.org/7207

L'Oriente ritrovato: il rifacimento del veneziano Fondaco dei Turchi¹

Guido Zucconi

Guido Zucconi è professore di storia dell'architettura all'Università IUAV di Venezia. Si occupa di storia della città e dell'urbanistica tra Otto e Novecento, con particolare attenzione al caso italiano. Tra le sue pubblicazioni: La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti, 1885-1942, (1989) L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neo-medievalista in Italia, (1997). Curatore di raccolte di saggi sull'opera di figure-chiave quali Camillo Sitte (1992), Gustavo Giovannoni (1997), Daniele Donghi (2006).

Grandi aspettative accompagnano l'apertura del canale di Suez (1869); già a metà del secolo, Venezia ha ricominciato a guardare a Oriente, nella speranza di recuperare quell'antico ruolo di *hub* commerciale: quello stesso che ne aveva per lungo tempo caratterizzato la sua storia di potenza marittima, prima che la scoperta dell'America e la conquista ottomana trasformassero il Mediterraneo in una sorta di bacino chiuso e periferico.

In questo contesto riemerge il mito di Marco Polo. Nel 1857, nello stesso anno in cui Lesseps lancia la sottoscrizione per finanziare la colossale impresa di Suez, il Consiglio comunale di Venezia decide di

dedicare all'autore de *Il Milione* una statua in bronzo alla cui realizzazione concorrerà una generosa offerta dalla famiglia imperiale. Nelle secche di una sterile discussione sul luogo più adatto ove collocarlo, si darà vita ad altre iniziative come la valorizzazione delle cosiddette "case di Marco Polo". Non se ne farà nulla ma nel 1866, con



Fig. 1

Il rilievo del Fondaco, depurato delle superfetazioni così come appare nel volume di L. Chirtani, P. Selvatico, „Le arti del disegno in Italia“, Milano 1877.

l'annessione all'Italia, il grande viaggiatore darà il nome al Ginnasio-Liceo fino ad allora intitolato alla memoria di un santo. Un busto gli sarà poi riservato soltanto nel costituendo "pantheon veneto",² collezi-

one storica di busti e medaglioni rappresentanti „uomini insigni nella politica, nelle armi, nella navigazione, nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, nati o vissuti lungamente nelle Province Venete dai tempi antichi fino al XVIII secolo“.

La voglia di Oriente trova poi altri sbocchi, specialmente sul fronte dell'arte e dell'architettura, ove era andata crescendo l'attenzione degli studiosi per quei monumenti che testimoniassero un antico e consolidato legame con il Mediterraneo orientale: in primo piano, l'arte bizantina che viene assunta come elemento identitario per connotare l'arte del Medioevo in senso locale. Da qui la definizione di *romano-bizantino* chiamata a riassumere i caratteri dell'architettura veneziana tra XI e XIII secolo così come, ad esempio, appare nei repertori e, tra questi, quello proposto da Camillo Boito nel 1880.³ Meno noti e visibili al solo occhio dell'esperto, anche riferimenti all'arabo e al persiano fanno la loro comparsa, come vedremo nel caso del Fondaco dei Turchi, scelto dal maggiore studioso del tempo, come rappresentativo di un forte legame artistico con le culture del Vicino Oriente (Fig. 1).

Già la scelta del nome è di per sé indicativa. Tra i tanti possibili della sua storia complessa, vi sarebbero stati diversi modi per definirlo: “palazzo dei duchi di Ferrara”, “sede degli ambasciatori di Spagna”. Infine vi era l'espressione “Ca' Pesaro” ovvero quella più corretta per chi intendesse ricondurre l'edificio al suo passato medievale, quando la casa-fondaco apparteneva a quella famiglia. Ognuna avrebbe potuto richiamare alla mente diversi scenari architettonici e raccordarsi a fasi significative nella storia della Serenissima; ma, in una Venezia, riproiettata verso Oriente, nessuna possedeva il forte potere evocativo implicito nel nome “Fondaco dei Turchi”. Per fare questo, Pietro Selvatico Estense compie un falso storico abbinando la *facies* romano-bizantina con una fase storica che ha inizio soltanto nel 1621 con la cessione di quello spazio all'Impero ottomano.

Anche se ridotto a poco più di una rovina, il complesso è tuttavia inserito nel primo elenco di monumenti storici da salvaguardare: nel 1856, l'apposita Commissione presieduta da Selvatico lo colloca tra i quattro principali della città. La ragione è presto detta; pochi anni prima, in una serie di studi sull'architettura medievale,⁴ Selvatico lo aveva considerato come unico esempio di casa fondaco risalente



Fig. 2
La descrizione del Fondaco così come appare nella „Guida di Venezia“ a cura di incenzo Lazari, Pietro Selvatico, 1852.

al Medioevo: al suo prevalente carattere romano-bizantino si accompagnerebbero evidenti segni dell'influenza araba e persiana, in particolare:

[...] l'impronta di una casa araba [...] [che] ricorda la maniera quale la adottarono i paesi signoreggiati dai Califfi Fatimiti d'Egitto che dominarono su quest'ultima regione dal 901 al 1171 [...].⁵

Ai suoi occhi, il complesso appare come un importante anello di congiunzione all'interno di quella sequenza di stili artistici che risponde ad una rinnovata concezione dialettica della storia; il Fondaco dei Turchi costituirebbe inoltre un'eccezione nel panorama cittadino, ricco di edifici religiosi ma privo di esempi di carattere civile (Fig. 2).

Nel suo carattere esemplare, il complesso rappresenterà al tempo stesso un caso di studio, un oggetto di tutela e un'operazione di radicale, restauro secondo una successione di atti che si colloca su di un lungo arco temporale: tra gli anni quaranta e gli anni settanta dell'Ottocento, dai primi studi di Selvatico fino al momento in cui l'edificio, ampliato e ricostruito, verrà aperto al pubblico.

Nel stesso periodo precedente l'annessione all'Italia (1866), quello stesso edificio – per quanto diruto e abbandonato – viene individuato come sede del nuovo Museo civico, ideale prolungamento del palazzo Correr che sorge a poca distanza e che è stato donato al Comune negli anni trenta. In generale, le scelte relative al museo civico hanno un ruolo decisivo nel definire l'identità urbana specie attorno alla metà dell'Ottocento quando la sensibilità romantica va interrogandosi sulle proprie origini e sul proprio passato.⁶ Messa in soffitta la ricerca dei miti fondatori, l'erudizione storiografica vede nel museo l'occasione per ricostruire genealogie, atti costitutivi, eventi straordinari. Nel caso specifico, Venezia trova nella ricostruzione di un monumento pseudo-orientale la sede del nuovo museo e, contemporaneamente, uno dei pilastri della sua ritrovata identità.

Con l'aiuto di privati, il Municipio acquista il Fondaco dei Turchi nel maggio del 1859,⁷ segnando così una svolta nella lunga e travagliata storia dell'edificio. Diretti da Federico Berchet, futuro responsabile della tutela per Venezia e il Veneto, i lavori di adattamento e di restauro procederanno a singhiozzo, per circa ventiquattro anni tra il 1863 e il 1887, secondo varie ipotesi di rifacimento tutte comun-

que concepite per valorizzare i connotati orientali del Fondaco dei Turchi.

Più che di un edificio vero e proprio, si tratterà però di una "facciata" sul Canal Grande, oltre la quale non vi era che un

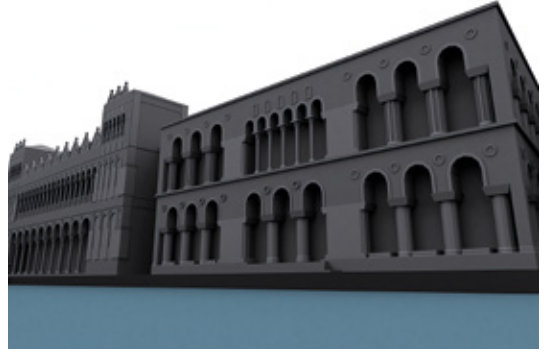


Fig. 3
Modellazione in 3D del progetto di ampliamento del Fondaco, proposto da Federico Berchet (1870 circa). A cura del team guidato da A. Giordano, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale (ICEA), Università di Padova

volume di consistenza minima: nonostante gli alti costi, prenderanno infatti forma due gallerie sovrapposte con due piccole torri costruite ex-novo alle due estremità. Il tutto poteva offrire un bel colpo d'occhio, ma non garantiva che una modesta superficie utilizzabile. Per dare spazio alle collezioni del museo, si faranno allora strada due possibili ipotesi di espansione: una collocata alle spalle del Fondaco, l'altra situata al suo fianco. La prima risulterebbe nascosta dal fronte restaurato, la seconda di forte evidenza architettonica quasi a volere raddoppiare volume e impatto visivo lungo il Canal Grande (Fig. 3).

Fortemente caldeggiata dal progettista Federico Berchet, questa opzione è annullata, nel 1871, dalla possibilità da parte del Comune di acquistare i magazzini retrostanti.⁸ Definitivamente abbandonata l'ipotesi di una crescita frontale lungo il Canal Grande, verrà dunque percorsa la via dell'espansione in profondità, fino ad occupare la parte più interna dell'isolato. Prende così forma quell'assetto quadrilatero che il complesso oggi ha, a dispetto di una configurazione iniziale assai differente.

Seguiti dagli ingegneri comunali, basati su di un budget molto più modesto, i

lavori di completamento assumeranno un aspetto più incolore e meno orientalista: i lunghi fronti in laterizio saranno intercalati da archi a sesto rialzato ("alla maniera bizantina") e ingentiliti dalla presenza della pietra d'Istria collocata in soglia, architrave e sopralci.

Tra il 1884 e il 1887, vi si insedierà l'intero complesso delle collezioni civiche: non solo la quadreria, risultante da una lunga serie di donazioni, ma anche la gipsoteca, della biblioteca, le collezioni speciali (bronzi, maioliche, armi, vetri strumenti musicali, cimeli risorgimentali).

La lunga e tormentata vicenda sembra dunque concludersi qui. Ma non sarà così: venticinque anni dopo, l'accorpamento delle collezioni, il Museo civico emigrerà in piazza San Marco, nell'ala delle Procuratie Nuove, dove si trova tutt'ora. Il Fondaco dei Turchi resteranno soltanto le parti relative alla storia naturale e una serie di raccolte tematiche.

Ancor prima che le raccolte siano trasferite nella nuova sede del Museo civico, il Fondaco è progressivamente svuotato di quei forti connotati ideologici che avevano motivato scelte costose e una lunga gestazione. Tramonta anche l'idea di farne il caposaldo di una ritrovata identità cittadina, con un'operazione corale che aveva ottenuto l'autorevole avallo storiografico di Pietro Selvatico.

Con il suo fronte marmoreo affacciato sul Canale grande, il complesso museale resta ormai come relitto di una fase che è ormai alle spalle: ora Venezia non deve più trovare legittimazioni orientaliste è ora stabilmente inserita in una rete di relazioni con il Levante mediterraneo. La ripresa dei traffici e del commercio le permettono ora di guardare al suo passato con occhio meno nostalgico.

Bibliografia

• Magani 1997

Magani, Fabrizio, 1997: *Il Panteon veneto. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.*

• Boito 1880

Boito, Camillo, 1808: *Architettura del Medio Evo in Italia.* Hoepli, Milano.

Chirtani/Selvatico Estense 1871

Chirtani, Luigi Archinti e Selvatico Estense, Pietro (a cura di), 1871: *Le Arti del Disegno in Italia. Storia critica, 2 voll.* Vallardi, Milano.

• Lazzari/Selvatico Estense 1852

Lazzari, Vincenzo e Selvatico Estense, Pietro (a cura di), 1852: *Guida di Venezia e delle isole circonvicine.* Paolo Ripamonti Carpano, Venezia.

• Selvatico Estense 1847

Selvatico Estense Estense, Pietro, 1847: *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni.* Carpano, Venezia.

• Zucconi 2011

Zucconi, Guido, 2011: "I musei civici tra identità locale e nazionale nel Veneto annesso all'Italia", in: Mangone, Fabio e Tampieri, Maria Grazia (a cura di): *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911, catalogo della mostra (Roma aprile-luglio 2011), Paparoe-dizioni, Napoli, 219-225.*

¹⁾ Fonti consultate in forma abbreviata: Archivio storico civico di Venezia (ACVe).

²⁾ La statua era stata collocata nelle logge di palazzo Ducale, oggi è veda nell'atrio di palazzo Loredan, sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Si veda in proposito Magani 1997.

³⁾ Si veda Boito 1880.

⁴⁾ Si veda soprattutto Selvatico Estense 1847.

⁵⁾ In: Chirtani/Selvatico Estense 1871: 139. La descrizione sta nella parte dedicata all'Architettura e scultura italo-bizantina.

⁶⁾ Si veda, a questo proposito: Zucconi 2011: 219-225.

⁷⁾ In ACVe, X, 8, 4, 'Atti d'Ufficio 1859-69' da dove proviene anche la sequenza di date qui di seguito riportata.

⁸⁾ Si veda ACVe, IX, 7,1 'Atti d'Ufficio 1870-74', la minuta dell'Adunanza del 7 ottobre 1871, nella quale si annuncia l'avvenuto acquisto da parte del Comune de "i Magazzini adiacenti al Fondaco": il venditore è sempre Busetto Petich, già proprietario anche della parte prospiciente il Canal Grande.



L'Orient retrouvé – le remaniement du « Fondaco dei Turchi » de Venise

Guido Zucconi

A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, Venise se cherche. Désireuse de retrouver son ancien rôle de hub commercial, elle se replonge dans son passé médiéval en quête tant d'identité que de légitimité. L'intérêt se porte tout particulièrement sur les liens entretenus avec le Moyen-Orient au moment même où la cité connaissait son âge d'Or. Cette envie d'Orient se manifeste notamment à travers l'art et l'architecture, utilisés alors comme base de cet agenda politique et culturel. En plus de l'art byzantin, l'attention se dirige sur des monuments aux éléments arabo-persans témoignant de ces liens antiques, à l'instar du « Fondaco dei Turchi ». Dans un piètre état, le complexe est considéré comme représentatif des relations artistiques avec les cultures du Moyen-Orient tout en constituant un exemple unique de bâtiment médiéval à caractère civil. À ce titre, il fait très vite partie des monuments à sauvegarder. La municipalité en fait l'acquisition en 1859 ; les travaux de restauration quant à eux s'effectuent non sans mal sur une période de vingt-quatre ans – de 1863 à 1887. Ils voient le remaniement profond du complexe qui sert à accueillir les collections du nouveau musée civique de la ville. Vingt-cinq ans plus tard cependant, ces dernières – à l'exception de la section d'histoire naturelle – sont transférées place Saint Marc et le « Fondaco » se voit progressivement dénué de toute connotation idéologique. Il demeure aujourd'hui le symbole d'une politique orientaliste abandonnée depuis.

Résumé en français: Alessia Vereno



Recherches suisses en cours sur les Arts de l'Islam

Universität Bern

- Corinne Mühlemann M.A., *Gold-Seide-Stoffe mit Streifendekor aus Westasien und dem östlichen Mittelmeerraum um 1300*, Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle (Dissertation).

Université de Genève

- Nicolas Appelt M.A., *La jeunesse à l'épreuve des séries télévisuelles syriennes: dispositifs de production, de réception et de représentation (2000-2011)*, Prof. Dr. Silvia Naef (Thèse).
- Fanny Gillet M.A., *La création artistique en Algérie après l'indépendance: constructions identitaires et régime politique de l'image (1962-2012)*, Prof. Dr. Silvia Naef (Thèse).
- Elahe Helbig M.A., *Wege des Austausches. Frühe Fotografie im Iran (1840er-1880er Jahre)*, Prof. Dr. Silvia Naef (Thèse).
- Janna Mirl Redmann M.A., *Zwischen individueller Handlungsfähigkeit und institutionellen Zwängen: die Beteiligungen ‚arabischer‘ Künstler auf der Documenta (1955-2012)*, Prof. Dr. Silvia Naef (Thèse).
- Charlotte Bank M.A., *The contemporary art scene in Syria 2000 - 2010: Between the legacy of social critique and a contemporary artistic movement in the Arab World (thèse soutenue en 2017)*, Prof. Dr. Silvia Naef (Thèse).

Université de Neuchâtel

- Rava Pourboghraat, *L'analyse iconographique d'un textile du XIIIe siècle provenant de l'Asie centrale*, Prof. Dr. Pierre-Alain Mariaux (Mémoire de Master).

Universität Zürich

- Rouhollah Amanimehr M.A., *Inscripción monumental en la historia del arte y la arquitectura islámica y mudéjar de la España medieval*, Prof. Dr. Francine Giese (Dissertation).
- Lic. phil. Axel Langer, *Persia and the West. Safavid Painting and European Influence*, Prof. Dr. Francine Giese (Dissertation).
- Katrin Kaufmann M.A., *Orientvisionen im zaristischen Russland. Neo-islamische Architektur und Interieurs in St. Petersburg*, Prof. Dr. Francine Giese (Dissertation).
- Lic. phil. Erika Palenzona-Djalili, *Historienmalerei im qajarischen Iran. Persische Malerei Sammlung in Bern*, Prof. Dr. Ulrich Rudolph (Dissertation).

Vom 2. bis 4. November 2016 wurde an der Universität Bern die von Dr. Kata Moser und Dr. Urs Gösken organisierte und von der SGMÖIK mitunterstützte internationale Konferenz „Heidegger in the Islamicate World“ ausgerichtet.

Die Veranstaltung befasste sich mit der intellektuellen und soziokulturellen Rolle von Heideggers Denken in der islamischen Welt. An den thematisch gegliederten Panels nahmen sowohl Forschende über Heidegger von innerhalb und ausserhalb der islamischen Welt teil als auch SpezialistInnen, die selbst in irgendeiner Form Heideggers Philosophie rezipieren.

Tagungsbericht: „Heidegger in the Islamicate World“

2.– 4. November 2016

Die insgesamt 17 Konferenzbeiträge haben gezeigt, dass die Heideggerrezeption in der islamischen Welt ein vielfältiges und vielschichtiges Phänomen von internationaler geistesgeschichtlicher und sozialer Relevanz ist. Die Spannweite reicht von Heidegger-inspirierten Reinterpretationen des arabischen und persischen philosophischen Erbes über explizit islamische Lesarten von Heidegger bis hin zu Überlegungen zu einem kritischen Weiterdenken von Heideggers Vorstellungen. Die Beiträge beleuchteten ein breites Spektrum vergangener und gegenwärtiger Zugänge zu Heideggers Philosophie in der islamischen Welt, einschliesslich der frühesten Heideggerrezipienten in der islamischen Welt wie Aḥmad Fardīd (1912-1994) im Iran, Charles Malik (1906-1987) und ‘Abdurrahmān Badawī (1917-2002) in der arabischen Welt und der Anhänger der wichtigsten geistigen Traditionen, die der Heideggerrezeption in der islamischen Welt zugrunde liegen, wie Existentialismus, Hermeneutik, Eschatologie, Ontologie und Theologie. Darüber hinaus behandelten die Beiträge auch weniger bekannte

Heideggerinterpreten wie Ḥasan Ḥanafī (1935-), Ṭāhā'Abdurrahmān (1944-) und Fathī Maskīnī (1960-) aus der arabischsprachigen Welt, 'Alī Šarī'atī (1933-1977), Moḥammad Moḡtahed Šabestari (1936-) und 'Abdolkarīm Sorūš (1945-) aus dem Iran und Kaan Ökten (1969-) aus der Türkei. Sie stellten ausserdem kritische Sichtweisen auf Heideggers Denken und Vorschläge alternativer Lesarten von Heidegger in der islamischen Welt vor. Dieser letzte Punkt regte das Nachdenken darüber an, wie Heideggerrezeption in der islamischen Welt auch die westliche Heideggerforschung bereichern kann. Die Konferenz hat auch vor Augen geführt, dass die einzelnen Zugänge zu Heideggers Philosophie kaum über die jeweiligen Landesgrenzen hinweg wahrgenommen werden. Umso mehr wurde die internationale Konferenz in Bern als wichtige Plattform für wissenschaftlichen Austausch und nachhaltige fachliche Zusammenarbeit wahrgenommen. Die Publikation der Beiträge ist in Vorbereitung.

Kata Moser und Urs Gösen

Conférence internationale de deux jours et demi à l'université de Berne avec deux discours inauguraux publics. Une publication des contributions par les organisateurs (Dr. Urs Gösken et Dr. Kata Moser) est prévue au terme de cet évènement.

L'évènement consistait en un échange académique à l'échelle internationale au sujet de la réception de la pensée de Heidegger dans le

Conférence: Heidegger in the Islamicate World

2 – 4 novembre 2016

monde musulman, un sujet jusqu'ici inexploré mais d'une grande pertinence intellectuelle, historique et socio-culturelle. Ont été invités à cette occasion non seulement des chercheurs spécialistes de la question mais aussi des personnes réceptrices de la pensée de Heidegger dans le monde musulman même – à savoir des futurs comme des jeunes chercheurs. La conférence avait pour but de faire connaître les différents points de vue et débouchés méthodiques comme thématiques en plus de les approfondir.

Malgré trois annulations pour des raisons médicales, les buts définis ci-dessus ont tous été atteints. Par leur contenu et leur thématique, les contributions ont permis d'établir une base fructueuse pour des discussions substantielles – et ce tant pendant les panels que lors de conversations privées à la pause et au dîner. Des représentants de différentes traditions sur le sujet ont pu – bien souvent pour la première fois – se rencontrer. Ils ont pu également se rendre compte

des différentes frontières linguistiques et scolastiques jugées nécessaires pour la recherche future, comme les commentaires spontanés de nombreux participants l'ont démontré. Le fait que les participants aient tous favorablement accueilli l'idée d'une publication des contributions par les organisateurs de la conférence – et que certains des contributeurs aient proposé de concourir au processus de publication, met en évidence la durabilité des liens et échanges qui se sont formés et intensifiés au cours de la conférence.

Le rôle de la SSMOCI

Cette rencontre académique n'aurait pu avoir lieu sans la contribution de la SSMOCI. Etant donné qu'il s'agissait de la première conférence internationale sur le thème de la réception de Heidegger dans le monde musulman, la SSMOCI a soutenu un projet pionnier. Nous avons eu l'occasion de signaler ce mérite aux participants durant la conférence. De plus cela aura permis non seulement aux jeunes mais aussi futurs chercheurs ainsi qu'aux conférenciers de s'affirmer dans un environnement de recherche international, et, grâce à la publication prévue des contributions, de laisser des traces durables derrière eux.

Texte: Kata Moser et Urs Gösen;
Traduction : Alessia Vereno

Impressum

Das SGMOIK-Bulletin erscheint zweimal jährlich. Der Vorstand ist verantwortlich für die Herausgabe. Das Bulletin wird allen Mitgliedern der SGMOIK zugestellt. Institutionen können die Publikation zum Preis von Fr. 20.- pro Jahr abonnieren.

Le bulletin de la SSMOCI paraît deux fois par an. Le comité exécutif est responsable de sa parution. Tous les membres de la SSMOCI reçoivent le bulletin automatique-ment. Les institutions intéressées peuvent s'abonner au prix de 20.- francs par an.

Abdruck von Beiträgen nur nach Absprache mit der Redaktion. Für die Richtigkeit der Tatsachen in den Artikeln sind die Autoren verantwortlich. Die SGMOIK übernimmt durch die Publikation keine Meinungen, die die Autoren in anderen Zusammenhängen vertreten.

Reproduction d'articles seulement après autorisation de la rédaction. Chaque auteur est responsable de l'exactitude des faits dans son article. Cette publication n'entraîne pas l'adhésion de la SSMOCI aux avis exprimés ailleurs par les auteur-e-s.

Redaktion / *Comité de rédaction*
Sophie Glutz,
Thomas Würtz.

Übersetzung Editorial /
Traduction de l'éditorial
Alessia Vereno &
Letizia Osti.

Französische und deutsche
Zusammenfassungen /
Résumés français et allemands
Alessia Vereno.

Layout & Satz / *Disposition*
Lalala-Buero
Grafik & Illustration
Raby-Florence Fofana

Druck / *Impression*
Buch- und Offsetdruckerei
H. Heenemann GmbH & Co. KG
Bessemerstraße 83-91
12103 Berlin
Deutschland

Kontakt & Webseite /
Contact et site web

SGMOIK, Bulletin,
Postfach 8301, 3001 Bern.

sagw.ch/sgmoik





Die SGMOIK will dazu beitragen, das Verständnis für die Kulturen und Gesellschaften Westasiens und Nordafrikas in unserem Lande zu fördern. Sie macht dies, indem sie den Dialog mit den mittelöstlichen und islamischen Nachbarkulturen pflegt und wissenschaftliches, publizistisches sowie künstlerisches Schaffen unterstützt. Die SGMOIK versteht sich als Forum für alle, die mit der Region Westasien und Nordafrika in irgendeiner Weise beruflich zu tun haben. Die Vermittlung zwischen den universitären wissenschaftlichen Forschung, den Medien, der Politik und der interessierten Öffentlichkeit ist ihr ein wichtiges Anliegen.

La SSMOCI a notamment pour but de favoriser, en Suisse, la connaissance des sociétés et civilisations du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Elle poursuit, dans ce but, un dialogue avec les cultures de divers pays du Proche-Orient et du monde islamique et soutient des activités scientifiques, journalistiques et artistiques. La SSMOCI se veut un lieu de rencontre et d'échanges pour tous ceux que l'activité professionnelle amène à travailler sur la zone Moyen-Orient et Afrique du Nord. Elle considère qu'elle a pour principale tâche de servir d'intermédiaire entre la recherche scientifique universitaire, les médias, la politique et le grand public intéressé.

